

Академия наук СССР  
Институт востоковедений

С.А. НЕВЕЛЕВА

# МАХАБХАРАТА

## ИЗУЧЕНИЕ ДРЕВНЕИНДИЙСКОГО ЭПОСА



Москва

«НАУКА»

Главная редакция восточной литературы  
1991

ББК 83.35(5Ид)  
Н40

Ответственный редактор  
Г. А. ЗОГРАФ

Редактор издательства  
Н. Н. СОКОЛОВА

**Невелева С. Л.**  
Н40 Махабхарата. Изучение древнеиндийского эпоса.— Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.— 228 с.  
ISBN 5-02-016740-1

На фоне достижений мировой науки работа дает развернутую характеристику новейших открытий советского индологического эпосоведения. Разрабатываются также вопросы теории поэтики и композиции «Махабхараты», крупнейшего эпического памятника древней Индии.

Н 4604000000-032 111-90  
013(02)-91

ББК 83.35(5Ид)

ISBN 5-02-016740-1

© Главная редакция  
восточной литературы  
издательства «Наука»,  
1991

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Древнеиндийская эпическая традиция представлена двумя памятниками уникальной культурно-исторической ценности — «Махабхаратой» и «Рамаяной», которые занимают особое место в традиционном культурном наследии Индии. Их популярность объясняется выдающейся ролью эпоса в духовной жизни страны. Согласно традиционной точке зрения, древнеиндийский эпос уступает в авторитетности только почитаемым и поныне как священные Ведам, но в качестве фактора культурной интеграции он едва ли не превосходит Веды. В. С. Суктханкар так оценивает историко-культурное значение эпоса: «После Вед это самое ценное достояние всей древнеиндийской литературы, столь богатой выдающимися произведениями. Почитаемый за свою древность, [эпос] является одним из самых вдохновляющих памятников мира, неиссякаемым источником для изучения религии, мифологии, легенд, философии, законов, обычаев, политических и социальных институтов древней Индии» [402, с. III].

Огромно влияние «Махабхараты» на формирование классической драмы, представленной творчеством Калидасы, Бхарави, Магхи и многих других, и на раннесредневековую поэзию Индии. Однако значение эпоса для истории индийской культуры измеряется не только его воздействием на развитие классической литературы Индии, а позже — литератур на региональных индийских языках<sup>1</sup>, не только его влиянием на литературный процесс в сопредельных странах региона<sup>2</sup>, но и тем вкладом, который внесен идеями, темами, образами «Махабхараты» и «Рамаяны» в формирование общественных движений, философских, этических и эстетических норм и положений, составляющих как единое целое длительную и непрерывную культурную традицию многонациональной Индии. Влияние древних эпосов на сложение литературы и искусства Южной Азии было столь велико, что вплоть до позднего средневековья оставалось непреложным законом при создании литературного произведения, а также произведения живописи и скульптуры черпать сюжеты и образы из древнеиндийского эпоса<sup>3</sup>. И в сегодняшней Индии «Махабхарата» и «Рамаяна» не утратили своей притягательной силы: изучение эпоса входит в систему традиционного индийского образования, современные литература и искусство обращаются к эпическому достоянию.

Говоря о древнеиндийском эпосе, особенно о «Махабхарате», нередко подчеркивают его энциклопедичность, широту охвата

различных сторон общественной и культурной жизни древней Индии<sup>4</sup>, и это более чем справедливо, но с одной лишь оговоркой: все элементы содержания и композиции древнеиндийского эпоса представляют собой некое единство (отмеченное еще в XIX в. И. Дальманном), которое если и поддается разъятию, то исключительно в исследовательских целях.

«Махабхарата» и «Рамаяна» складывались на протяжении длительного периода, охватывающего столетия<sup>5</sup>, и следствием длительности формирования эпоса явился неоднотипный характер запечатленных в нем идей, представлений и верований, сочетающих элементы глубокой архаики со зрелой эпикой. В обоих эпосах можно обнаружить и черты родо-племенной общественной организации и свидетельства развитой городской культуры. Древние политеистические воззрения соседствуют с тенденциями, говорящими о становлении индуизма с триадой верховных богов. Текст сохраняет реликты архаических обычаев и обрядов (таких, например, как полиандрия или левират), первоначальный смысл которых часто трансформирован, и в то же время дает описание брахманской обрядности, отдельные элементы которой дожили до сегодняшнего дня.

Обилие сведений по мифологическим, религиозным, политическим, социально-экономическим представлениям древней Индии делает эпос важным источником для изучения истории культуры человечества. При скудости исторических данных по дописьменной культуре древней Индии адекватно осмысленные свидетельства эпоса об архаических социальных институтах, бытовом укладе и мировоззренческих построениях представляют ценность для понимания начал историко-культурного процесса. Понятен и современен нравственный пафос древнеиндийских эпических памятников: война, кровопролитие несут смерть, ужас потерь, одиночество, горе. На поле битвы в «Махабхарате» сошлись две силы — справедливость и вероломство; итог сражения, которое рисуется всеиндийским по своим масштабам, трагичен, и торжество справедливости, оплаченное ценою многих и многих жизней, — горькое торжество. Особое внимание эпической традиции к нравственной проблематике, как и к осмыслению центральных мировоззренческих проблем, выделяет индийский эпос среди других эпосов мира.

Интерес к литературной традиции Индии вышел за пределы круга специалистов, изучающих историю индийской словесности. В настоящей работе ставится цель представить итоги работы современных исследователей древнеиндийского эпоса. Исходя из такой задачи, казалось необходимым не только осуществить аналитический обзор наиболее важных для индологического эпосоведения теоретических заключений ученых, но и привести в ряде случаев саму систему их аргументации, опирающейся на научный опыт предшественников. Анализ главных направлений в изучении эпоса древней Индии может содействовать ориентации читателя в актуальной проблематике индий-

ского культурного наследия и послужить своего рода введением в общее эпосоведение для тех, кто интересуется вопросами истории традиционной культуры.

В работе предпринята попытка совместить два принципа — тематический (главные направления исследований) и хронологический (их последовательность). В двух вводных разделах — «К истории изучения древнеиндийского эпоса» и «Издания и переводы индийских эпических памятников» — приводятся сведения по истории индологического эпосоведения начиная с периода его становления и по сей день. Одна из центральных частей работы (разделы «Проблемы генезиса „Махабхараты“», «„Махабхарата“ и история», «Типологические особенности древнеиндийского эпоса», «Этнографический субстрат эпоса древней Индии») представляет собой изложение теоретических выводов отечественных востоковедов по соответствующим проблемам. Остальная часть очерков (разделы «Индуистская мифология. Эпический пантеон» и «Вопросы эпической поэтики») подводит главные итоги исследованию автором отдельных сторон мифологической системы эпоса, а также его поэтического языка и композиции.

## К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕИНДИЙСКОГО ЭПОСА<sup>1</sup>

Историю работы над «Махабхаратой» и «Рамаяной», охватывающую около полутора столетий, так же как историю любой науки, невозможно представить в виде прямого пути, основные вехи которого — это вехи эволюции кардинальных идей. В изучении древнеиндийского эпоса, крупного раздела литературы индийской древности, выделяются три периода, различных как по продолжительности, интенсивности и направленности работы, так и, что главное, по методам и научным установкам, которые порождают разделение исследовательских школ и направлений. Намечается следующая схема основных этапов в истории изучения древнеиндийского эпоса. Научное сближение Индии и зарубежного мира путем ознакомления Европы, а позже и неевропейских стран с образцами переводной эпической поэзии открывается так называемым докритическим периодом эпосоведения (конец XVIII — 40-е годы XIX в.), первые шаги которого показали плодотворность сравнительного подхода к исследованию индийского эпоса.

Начало следующего, «критического» периода изучения «Махабхараты» и «Рамаяны» связано с именем норвежского ученого Христиана Лассена, обратившегося к исследованию эпоса в 1837 г. Завершает этот период проходившая в Индии работа над критическим изданием эпоса в годы расцвета индийской науки. К этому времени сформировалось два методологических направления, определяемые как «аналитическое», выявившее разнородность идейно-содержательного материала «Махабхараты», и «синтетическое», опиравшееся на признание композиционной целостности эпического текста.

Становление «нового» этапа в изучении древнеиндийского эпоса приходится на 60-е годы нашего столетия, когда после значительного перерыва возродился научный интерес к эпосу древней Индии. Метод сравнительно-исторической типологии, утвержденный в отечественной фольклористике трудами В. М. Жирмунского и В. Я. Проппа, развитый теоретическими работами Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова и целого ряда других ученых, показал свою продуктивность в исследовании различных аспектов эпических памятников древней Индии, будь то вопросы их генезиса, содержания или художественной системы. Современные исследователи индийского эпоса преодолевают методологические заблуждения, имевшие место в истории эпосоведения, используя накопленные им обширные данные.

В данном разделе книги не преследуется цель полного освещения всех проблем, поставленных на предшествующих этапах изучения эпоса Индии. Обилие исследовательской литературы, накопленной эпосоведением, подтверждает не только величие индийского эпоса, но и сложность его изучения. Невозможно охватить или хотя бы просто перечислить работы, так или иначе затрагивающие эпическую проблематику, поэтому приходится ограничиться рассмотрением только основных результатов перевода и исследования древнеиндийских эпоев. Раздел, посвященный прошлому науки, содержит упоминания об основных теоретических положениях, которые, вызывая порой резкую критику, оказались конструктивными для последующего развития эпосоведческих штудий.

В соответствии с темой книги здесь, как и далее, основное внимание будет сосредоточено на исследованиях, посвященных «Махабхарате», и лишь попутно будут затрагиваться отдельные вопросы, касающиеся и второго классического эпоса Индии — «Рамаяны». Каждый из них, несмотря на общность главных проблем, породил самостоятельную отрасль исследовательской работы. Различные по объему («Махабхарата» — более 100 тыс. двустий, «Рамаяна» — около 24 тыс.), а главное, по доминанте своего содержания (религиозно-философская — «Махабхараты» и лиро-эпическая — «Рамаяны»), оба санскритских эпоса обладают собственной спецификой воздействия на культурные традиции стран региона, что наряду с другими факторами, разграничивающими их содержательное богатство, предопределило и соответствующее разделение интересов ученых.

Не только кажущаяся громоздкой «Махабхарата», но и значительно более компактная «Рамаяна» не без труда укладывались в представления европейских ученых об эпосе, эталоном которого долгое время служили гомеровские поэмы (общим объемом, к слову сказать, в восемь раз уступающие одной «Махабхарате»). Щедро раскрывающая философскую мудрость древних индийцев, «Махабхарата» первой привлекала внимание ученых-санскритологов.

Докритический период в истории науки об индийском эпосе ознаменовался появлением первых переводов отдельных извлечений из «Махабхараты» и «Рамаяны», а также изданием фрагментов оригинальных эпических текстов. Переводы «Бхагавад-гиты» и эпизода о Шакунтаде из «Махабхараты» (Ч. Уилкинс), отрывков из обеих эпоев (Ф. Шлегель), незавершенное издание «Рамаяны» (А.-В. Шлегель), перевод на латынь и издание санскритского текста «Сказания о Нале» (Ф. Бопп) и ряд других трудов подобного рода основывались на удачно подобранных образцах, вводивших индийский эпос в европейский научный обиход, что стимулировало формирование сравнительного метода изучения языков и литературы древности. Исследовате-

ли начали обращаться к материалу эпоса при создании истории древнеиндийской литературы, грамматики санскритского языка. Еще У. Джонсу, вся научная деятельность которого приходится на последнюю четверть XVIII в., принадлежит первая попытка установления жанровой характеристики «Махабхараты» и «Рамаяны», которые были определены им как «эпические поэмы древней Индии». Не утратили своего значения и наблюдения У. Джонса и его современников над типологией далеко идущих схождений между «Илиадой» и «Махабхаратой».

Поскольку и после начала критического изучения индийских эпических памятников понятие «эпос» в Европе связывалось прежде всего с гомеровскими поэмами, то методы их исследования и определили основные направления работы в эпосоведении. В «гомеровском вопросе», актуальном для европейской филологии с самых ранних времен, установились два различных подхода<sup>2</sup>. «Сепаратисты», сторонники теории «малых песен», утверждали, что отдельные эпические формы с течением времени были объединены в крупные эпические поэмы, авторство которых приписывалось Гомеру. «Унитарии» придерживались теории «единоличия», т. е. авторского замысла, опиравшегося на разветвленную традицию и воплощенного в художественно целостном эпосе. Различие направлений в гомероведении, ведущей отрасли эпосоведения, не могло не отразиться на формировании научных методов изучения древнеиндийского эпоса.

Многообразие тематического содержания «Махабхараты», наличие в эпосе несовместимых на первый взгляд идей и фактических противоречий побудили часть индологов XIX в. к попыткам разделения текста на отдельные слои с целью выявления генетически исходного, оригинального «ядра», «первоначальной саги» — вокруг нее путем интерполяций, более или менее искусных вкраплений, с течением времени и была создана «Махабхарата» в том виде, в каком она нам известна. Ученые сосредоточились на выявлении в самом эпосе такого «пратекста»<sup>3</sup>.

Критическое изучение памятника открылось постановкой именно тех вопросов, в подходе к которым впоследствии и установилось разделение двух методологических направлений — «аналитического» и «синтетического». Это вопросы, во-первых, так называемого ядра эпоса; выявление такого «ядра» было связано с попытками разграничения в «Махабхарате» материала «исконного» и представлявшегося более поздним, наносным, т. е. проблема реконструкции «первоначального» эпоса; во-вторых, приблизительного времени возникновения и основных этапов формирования эпоса; в-третьих, соотношения героико-эпического и «дидактического» материала; в-четвертых, авторства и редактирования эпопеи и, в-пятых, связей ее содержания с мифом, древнейшей историей, этико-философскими концепциями и т. д. По существу своему большинство этих вопросов — из числа «вечных» для исследования древнеиндийского эпоса, хотя



к настоящему времени достигнуты серьезные результаты на пути к их решению.

Результаты научных выводов Хр. Лассена<sup>4</sup> в области критического изучения эпоса Индии могут быть сформулированы следующим образом. Приблизительно в V в. до н. э. первоначальная поэма о бхаратах (объемом в 24 тыс. шлок)<sup>5</sup>, связанная в генезисе со временем расселения ариев в Индии, претерпела брахманское редактирование, и с тех пор к ней были добавлены только интерполяции кришнаитского характера. Следовательно, эпос, за исключением этих интерполяций, должен быть отнесен к добуддийскому периоду.

С трехтомного труда А. Хольцманна-старшего под характерным названием «Индийские саги» [366] начинается системное изучение древнеиндийского эпоса. Ученый поставил своей целью выделить хронологически не соответствующие друг другу «слои» в тексте «Махабхараты»<sup>6</sup>, с тем чтобы восстановить «исходное» эпическое сказание в его древнейшей праформе. Исследователь не без оснований обратил внимание на противоречивость некоторых поступков главных героев эпоса: порой их действия стоят на грани допускаемого эпическими моральными нормами, а иногда откровенно попирают их. В объяснение этого противоречия Хольцманн высказал предположение, что первоначальными героями «Махабхараты» были не Пандавы, а кауравы и только с течением времени эпическая поэма была переориентирована на прославление Пандавов. Эта гипотеза была принята Хр. Лассеном и Л. Шредером, но свое окончательное оформление получила позднее, в работе А. Хольцманна-младшего.

Другая попытка реконструкции эпоса в его первоначальной форме принадлежит С. Сёренсену [440], по мнению которого оригинальный эпос был сагой и единство его сюжетной линии допускает наличие автора. Из всего обследованного им эпического материала Сёренсен выделил от семи до восьми тысяч шлок, которые провозгласил относящимися к гипотетическому «ядру» «Махабхараты». Аналогичным путем при изучении «Рамаяны» шел Г. Якоби [379], исключивший из ее первоначального содержания ряд эпизодов, представлявшихся ему поздней интерполяцией.

Научное творчество А. Вебера и А. Людвиг объединяет попытка установления связи между эпосом и древнейшим памятником индийской словесности — Ведами. На основе сопоставления эпических и ведийских текстов А. Вебер [457] пришел к убеждению, что эпос ведет свое начало от гимнов «нарашамси» (хвалебные песнопения во славу героев) и «данастути» (гимны, прославляющие щедрость правителей). Безосновательно ограничивая эпические истоки этими гимнами, хотя и отличающимися условно «светским» характером, Вебер тем не менее с очевидностью выявил соответствие между моделью ведийского гимна и композиционной организацией отдельных фрагментов эпоса (в частности, апеллирующих к богам и правителям, прослав-

лений божественных героев) и тем самым подчеркнул роль сакрально-жреческой традиции в истории индийской словесности.

А. Людвиг [397] — один из тех ученых, кто обнаружил интерес к многоаспектности содержания «Махабхараты». Согласно его заключениям, в эпосе можно выделить два центральных мотива, первый из которых исторический: захват Курукшетры, области на реке Сарасвати, бхаратами. Людвиг подчеркивает неисторичность основных эпических героев, пятерых братьев Пандавов, распределяя их по различным племенам, объединяющимся для участия в эпической битве в единую коалицию<sup>7</sup>. Поскольку исторический мотив, по мнению Людвиг, явно не исчерпывает эпического материала, ученый приходит к выводу о наличии другого — мифологического мотива, с помощью которого, в духе школы Ф. Макс Мюллера, он трактует целый ряд моментов содержания эпоса: слепоту царя кауравов Дхритараштры, значение имени Панду — «бледный», полиандрический брак Пандавов и само соперничество между Пандавами и кауравами. Людвиг усматривает в эпосе отражение сезонного мифа: пятеро сыновей Панду («бледного», т. е. неяркого осеннего солнца) борются против главы кауравов Дурьодханы (сына «слепого», т. е. зимнего солнца). Пандавы вступают в брак с Кришной-Драупади (Кришна — «Черная», т. е. земля) и теряют свое богатство (сияние солнца), проиграв роковую игру в кости с Дурьодханой; их супруга Кришна предстает в результате этой игры перед собранием кшатриев в единственной одежде (аналогия: земля оголяется зимой). Согласно выводу Людвиг, в сезонном мифе «человеческий» аспект постепенно начинает преобладать над «метеорологическим», а затем поэтическая фантазия облачает этот миф в полностью гуманизированную форму, накладывая на историю межплеменной вражды.

В основу анализа эпического содержания А. Людвигом был положен использовавшийся в тогдашней науке неадекватный метод истолкования мифа посредством его прямого соотнесения с явлением природы, однако сам факт обращения к исторической и мифологической интерпретации эпического текста заслуживает внимания. Не в династийной распре, а в противодействии межплеменных коалиций увидел А. Людвиг исторические начала эпоса. И если возможность «наложения» мифа на историческую канву эпических событий маловероятна, то использование схемы сезонного мифа хотя бы для частного и отнюдь не первичного объяснения некоторых сторон традиционной символики не столь абсурдно, как может показаться. Если считать основной этиологическую функцию мифа, то, отраженный в эпосе, он, а точнее, его композиция, может служить объяснению основательно забытого в эпосе некоего, очевидно, немаловажного для древнейшего общества ритуального комплекса, связанного со сменой сезонов. «Сезонная» концепция Людвиг в современном ее прочтении реконструирует значимость для эпических сюжетных построений календарного рубежа — осеннего

равноденствия. По наиболее ранним календарным установлениям именно с этого времени начинался отсчет нового года, празднование которого, связанное с завершением аграрного цикла — сбором урожая, было основным в системе общественных календарных празднеств ранних земледельческих цивилизаций. Несмотря на прямолинейность конечных обобщений<sup>8</sup>, возможная «сезонность» некоторых мифологических мотивировок центрального повествования «Махабхараты» (никоим образом не исчерпывающая, правда, даже отдельных его звеньев) подчеркнута А. Людвигом, по всей видимости, объективно.

Распространенная на основной сюжет «Махабхараты» в целом, интерпретация его в свете «природного» мифа получила неоправданное распространение в индологии. Так, уже в 40-х годах XX в. индийский исследователь Л. Дхар, подчеркивая солярную природу Пандавов (брак которых с Драупади, по его толкованию, является эпической версией союза Ушас, богини зари, с Солнцем), усматривал в их битве с кауравами символизацию сокрушения дракона тьмы [323]. Современными исследованиями установлено значение для древнеиндийского эпоса композиционной схемы драконоборческого мифа, выявленного как основной для древней индоевропейской мифологии [96; 97]. Именно в этой связи предположения А. Людвига и Л. Дхара, несмотря на явную их ограниченность, могут быть приняты в расчет, но с обязательным коррективом: речь должна идти не о символическом истолковании эпического сюжета, а о проявлении его композиционной модели, в которой обнаружимы черты структурно сходных между собой мифов, воспроизводящих некий природный и — шире — космический конфликт.

В исследовании П. А. Гринцера о древнеиндийском эпосе [62] убедительно показано структурирующее воздействие на «Махабхарату» индоевропейского основного мифа в его земледельчески-календарной трансформации. Все высказанные выше соображения касаются исключительно специфики использования эпической традицией своего мифологического арсенала. Напомнив о долговременности существования мифологизма в общественном мировосприятии древней Индии, можно предположить, что уже в истоках устно-поэтической традиции при формировании эпической композиционной схемы происходит нечто подобное наложению друг на друга родственных композиционных структур различных мифов.

Лицо индологического эпосоведения конца XIX — начала XX в. определяют три крупнейшие фигуры: А. Хольцманн-младший, И. Дальманн и Э. У. Хопкинс — ученые, исследовательская эрудиция которых сделала их выводы относительно формирования эпической традиции ареной длительной дискуссии, ход которой надолго определил развитие науки о «Махабхарате». Хольцманн, приступивший к исследованию эпоса в 80-х годах прошлого столетия [367; 368; 369], вернул из забвения гипотезу (которую позже Хопкинс назвал «теорией инверсии»), оттенившую

несоответствие в ряде случаев поведения эпических героев общим для «Махабхараты» моральным установлениям. Так, Пандавы зачастую одолевают своих противников не иначе как с помощью хитрости и обмана: старый воитель Бхишма, например, оказывается побежденным только благодаря вмешательству воина в женском обличье; военный наставник обеих сражающихся сторон Дрона становится жертвой сомнительного обета, намеренно данного Юдхиштхирой, которого называют в эпосе «царем справедливости»; в последнем сражении с героем кауравов Карной доблестнейший из Пандавов Арджуна открыто не считается с правилами ведения боя. Самое удивительное, что все это совершается иногда не только с одобрения их друга и наставника Кришны, воплощающего верховное божество, но и при его активном содействии и даже подстрекательстве. Инверсия, по Хольцманну, заключается в том, что первоначально, как предполагал и Хольцманн-старший, не Пандавы, а кауравы были «стороной добра» в эпосе, и те части текста, которые возвышают кауравов в противовес Пандавам, относятся к более древнему «слою».

Реконструкция Хольцманном истории сложения «Махабхараты» сводится к следующему. Некий поэт, который входил в гильдию профессиональных придворных певцов, прославлявших деяния монархов, создал поэму о кауравах, посвятив ее буддийскому правителю, возможно Ашоке. Когда трансформированный брахманизм преодолевает в общественно-религиозной практике буддийское вероучение, жрецы приспособливают поэму для своих целей, в результате чего героями ее становятся Пандавы, верные брахманской доктрине. При дальнейшем редактировании эпоса брахманами его «буддийские начала» элиминируются как неортодоксальные, в религиозно-мифологическом отношении на передний план выдвигается вишнуизм (в его кришнаитском оформлении), эпос ассимилирует материал ранних пуран и интерполирует некоторые фрагменты дидактического характера. Полностью формирование эпоса завершается не ранее XII в. н. э.

Выводы Хольцманна вызвали резкие и справедливые возражения многих его современников. Г. Бюлер и И. Кирсте указали, в частности, на непрочность исторических оснований этой теории [304]. Опираясь на эпические источники, Бюлер утверждал, что начиная с XI в. сведения о каких-либо значительных добавлениях к «Махабхарате» отсутствуют и, более того, что уже в VIII в. «Махабхарата» существовала в известном нам виде. Среди ученых, возражавших Хольцманну, следует назвать также Р. Г. Бхандаркара, который показал несостоятельность выполненной Хольцманном реконструкции основных этапов формирования эпоса<sup>9</sup>.

Научные взгляды Хольцманна, опиравшегося на круг идей, высказанных в работах Хр. Лассена и А. Вебера, имели, однако, своих приверженцев, в числе которых были такие крупные уче-

ные, как Л. Шрёдер, Дж. Гирсон и М. Винтерниц. Шрёдер, подобно Людвигу, возводил исторические начала эпического сюжета к крупному межплеменному конфликту и объяснял противоречивость образа Кришны принадлежностью его к религии победителей Пандавов, тогда как создателями эпической поэмы ему представлялись побежденные кауравы [427]. Отправной точкой выводов Дж. Гирсона явилась идентификация Пандавов с панчалами (той же позиции придерживался и А. Вебер). Гирсон выдвинул предположение, что борьба между кауравами и панчалами могла быть отражением устойчивого противостояния кшатры брахманству. Пандавы (т. е. панчалы), по его мнению, представляют народность, которая, с точки зрения брахманства, не придерживалась ортодоксальных установлений, и это нашло отражение в некоторых практиковавшихся ими обычаях, таких, например, как полиандрический брак [353]. В этой связи требует внимания возражение А. Б. Кйита, который отмечает, что, даже если считать соотношение «Пандавы—панчалы» установленным (а это сомнительно), настораживает то, что в древнеиндийской литературе не содержится упоминаний о борьбе между кауравами и панчалами. Р. Н. Дандекар, возвращаясь к теоретическим заключениям Гирсона, подчеркивает, что конфликтные отношения между брахманизмом и кришнаитскими культами не зафиксированы в религиозной истории Индии [321].

Само многообразие несогласующихся между собой доводов в пользу «теории инверсии» выявляло уязвимость этой гипотезы, тем более что она была лишена серьезных исторических обоснований. Начать с того, что гипотетические рамки раннего периода становления эпоса (время правления Ашоки — III в. до н. э.), так же как и завершающий этап его формирования, были сдвинуты в сторону «омоложения» эпопеи даже по сравнению с той датировкой, которая намечалась в индологии до Хольцманна, когда истоки эпической традиции возводились к добуддийскому периоду.

В качестве положительного явления стоит отметить то, что ученые, работавшие в русле «теории инверсии», были менее категоричны в отношении разъятия «Махабхараты» на различные «слои» по сравнению с исследователями, пытавшимися восстановить «ядро» эпопеи, исходную «пра-Махабхарату». До предела заострив вопрос о многочисленных, как им представлялось, противоречиях эпопеи, Хольцманн-младший и его последователи оказались, однако, не в силах дать им удовлетворительное объяснение<sup>10</sup>. Сторонники инверсионной теории уловили некоторые общие закономерности развития индийской эпической традиции, такие, как возможное существование в древности особых полупрофессиональных групп сказителей, близость их к царской, т. е. кшатрийско-воинской, среде, неизбежность длительной эволюции эпических представлений в зависимости от исторически меняющейся социальной обстановки и,

наконец, воздействие брахманско-жреческих кругов на формирование эпоса. Ученые этого направления были далеки от того, чтобы видеть в сюжете «Махабхараты» просто историю династийной борьбы. В освещении связи эпического сюжета с историей им удалось достичь понимания межплеменного характера конфликта, лежащего в основе событий эпопеи, но они сузили его значение до конкретного факта борьбы племен. И все же «аналитическое» направление в исследовании древнеиндийского эпоса определенно наметило некоторые подходы к его историко-культурному истолкованию, развить и упрочить которые мешал общий уровень тогдашней науки.

«Аналитической» школе удалось удержать свои теоретические позиции в изучении «Махабхараты» вплоть до 20-х годов текущего столетия, а терминологический возврат к этой теории встречается иногда и в более новых исследованиях. Прямой регресс по сравнению с нею есть отрицание исторической основы эпопеи или рассмотрение ее в ключе династийной хроники. Популярность метода «аналитиков» может быть объяснена тем, что он требовал от ученых освоения особенностей исторически обусловленной эволюции эпического текста. Однако никакие попытки так или иначе его препарировать, отделять в нем слои за слоем не могли привести к однозначному, приемлемому для всех результату, поскольку сам текст упорно сопротивлялся такому расслоению.

Противоречивость критериев, выдвигаемых «аналитиками» относительно процедуры определения, что есть более древнее в тексте памятника, а что — менее, вызвала к жизни полемически заостренную гипотезу И. Дальманна [311; 312], основателя «синтетического» направления в изучении «Махабхараты». Решительно возражая против возможности выделения в эпическом памятнике разновременных частей, — идея, составлявшая основу метода «аналитической» школы, — Дальманн, используя некоторые выводы Г. Бюлера, настаивал на органической целостности эпопеи. В условиях, когда исходные фольклористические установки еще не были разработаны, признание этого факта неизбежно должно было привести исследователя к концепции автора-диаскеваста («редактора-составителя»), который, следуя ясному для него плану, собрал и переработал существовавшие в его время сказания собственно героического и «дидактического» характера с одной целью — популяризации в широких кругах идей религиозно-этического комплекса дхармашастры. Дальманн полностью отказывает «Махабхарате» в историчности, полагая, что эпическая битва имела место лишь в воображении поэта. Для установления начал эпической традиции, как и для общей оценки всего содержания эпопеи, наибольшую важность представляет положение Дальманна о композиционном единстве двух компонентов повествования, условно разграничиваемых как «эпика» и «дидактика», причем они трактуются не как механически смешанные или искусственно

соединенные, но как неразрывно спаянные в гармоническое целое.

Позже С. Леви, поддерживая тезис Дальманна о неразделимом единстве эпической композиции, выдвинул предположение (соответствующее в общих чертах точке зрения традиционной индийской науки) относительно того, что идейно объединяющим фактором эпоса являются пронизывающие «дидактику» установления кшатрийского морального кодекса. Основные из этих установлений совпадают с брахманскими, и зафиксированы они наиболее полно в интегрирующем для эпоса этико-философском учении «Бхагавадгиты». Исходя из этого, С. Леви считал, что конечная цель эпической поэмы — сплотить кшатриев под знаменем кришнаизма. По мнению Леви, поэты-бхагаваты сложили вокруг «Бхагавадгиты» эпическое сказание о кауравах и Пандавах во славу Кришны и «Махабхарата» в целом явилась идейно последовательным наставлением, руководством для кшатриев, построенным на моральном уставе бхагаватов и отражающим систему их поведения [394]. Заблуждения «синтетиков», превратно толковавших историко-культурное назначение «Махабхараты», сводя его к исключительно проповеднической функции, неоднократно вызвали возражения исследователей (см., например, [360, с. 19]), однако эти ошибочные взгляды не преодолены еще, особенно в традиционалистских кругах.

Среди трудов исследователей, отдавших предпочтение «синтетическому» методу изучения древнеиндийского эпоса, приобрели известность работы Г. Якоби, пытавшегося совместить теоретические выкладки сторонников ранней гипотезы эпического «ядра» с положениями «синтетиков» о единстве в композиции эпоса нарративного и «дидактического» материала. По утверждению Якоби, инкорпорирование «дидактических» частей «Махабхараты» было осуществлено одновременно коллективом «диаскевастов», который присоединил этот материал к созданному певцами-сутами эпическому «ядру». Г. Якоби, как и А. Барт, а позднее — В. С. Суктханкар поддерживали идею Дальманна относительно единого плана построения древнеиндийской эпопеи и ее сознательной целевой направленности.

В. С. Суктханкар, с именем которого связана деятельность коллектива текстологов, подготовивших критическое издание «Махабхараты»<sup>11</sup>, детально обосновал интегрирующую роль «Бхагавадгиты» для древнеиндийской эпопеи. Ученый допускал возможность тройкой интерпретации ее содержания — на «обыденном» (опирающемся непосредственно на эпическую нарративную), «этическом» (выявляющем концепцию дхармашастры) и «символическом» (проясняющем их соотношение) уровнях. Отвергая тезис об изначальном характере синтеза «эпики» и «дидактики», Суктханкар подчеркивал долговременность осуществлявшейся брахманами из рода Бхригу переработки героико-кшатрийского эпоса в свете более поздних религиозно-этических идей<sup>12</sup>.

Концепция В. Пизани [417] может рассматриваться как итоговая для «синтетического» направления в науке о «Махабхарате», представляя собой контаминацию положения И. Дальманна об эпосе как продукте творчества поэта (который ввел в него «дидактический» элемент строго по плану) и точки зрения С. Леви на «Бхагавадгиту» как на идейный стержень эпоса. Мнение Пизани относительно роли брахманов-бхригуидов в окончательном оформлении эпической поэмы в основном совпадает с выводами В. С. Суктханкара.

Несмотря на научную основательность, продемонстрированную приверженцами «синтетического» метода в понимании идейно-содержательного и композиционного единства «Махабхараты», их теория в целом была отрицательно встречена большинством индологов-эпосоведов. Недоверие вызвали выводы «синтетиков» об авторстве гигантской по объему (и далеко не свободной от интерполяций и противоречий) эпоса — будь то один гениальный поэт, как считал И. Дальманн, или целый коллектив редакторов-«диаскевастов», по мнению части его последователей. Сама идея авторства, не имея серьезного историко-культурного подкрепления применительно к эпическому творчеству древних времен, уже в ту пору выглядела малоубедительной. Установка на изначально проповедническую религиозно-этическую направленность эпоса странным образом изолировала «Махабхарату» из общего ряда древних эпосов мира, необоснованно подчеркивая ее полную исключительность. Теория Дальманна, даже «подправленная» его последователями с учетом данных эпоса насчет роли певцов-сутов в становлении эпической традиции, а также значения для ее трансформации брахманского редактирования бхригуидами, не снискала себе популярности. Этому немало способствовала критика ее исходных положений современником Дальманна, крупным американским исследователем Э. У. Хопкинсом, основные работы которого были опубликованы в самом начале XX в.

В своем труде, посвященном происхождению индийского эпоса и общей его характеристике [373], Хопкинс подводит итоги почти вековому изучению эпических памятников. Закономерно, что центральными вопросами, освещаемыми в этом исследовании, являются в большинстве своем те, вокруг которых шла тогда оживленная полемика. Анализируя индийскую литературную традицию, в рамках которой происходило развитие эпоса, Хопкинс приводит богатый материал, свидетельствующий о знакомстве эпоса с внеэпической литературой, в частности ведийской, дхармашастр и др. Представительность цитируемых фрагментов служит исследователю основанием для вывода о том, что «большая часть ныне существующего эпоса есть интерполяция» [373, с. 1]. Но если расширить некоторые из его же положений о характере эпической традиции, уже на раннем этапе совмещающей, условно говоря, две тенденции — героического фольклора и сакральной словесности, — то это же мате-



риал может привести к заключению о постепенном «впитывании» разрастающимся эпосом параллельно существовавшей словесности (ритуальных текстов, этико-философских учений, кодексов законоуложений и т. п.).

Немаловажный для понимания взаимосвязей двух индийских эпосов дискуссионный вопрос об их относительной хронологии также решается Хопкинсом с позиций «аналитического» метода, подвергающего эпический текст разъятию на более ранние и более поздние «слои». Поскольку «Махабхарата» полна отсылок к сюжету «Рамаяны», а «Рамаяна» Вальмики фактически не упоминает о «Махабхарате», напрашивается вывод — и Хопкинс здесь согласен с Г. Якоби и Г. Людерсом — о большей древности сюжета, излагающего историю подвигов царя Рамы. Понадобилось длительное время для осознания того, что эпический сюжет о Раме, действительно весьма древний, мог бытовать в иной, более архаической форме, чем та, которая представлена «Рамаяной» Вальмики, и именно те древние версии сюжета попали в поле зрения носителей традиции «Махабхараты».

По настоящее время не утратили своего значения собранные американским ученым данные о религиозно-философских учениях древности, которые, очевидно, фрагментарно воспроизводились и не всегда последовательно осмысливались эпосом. По-видимому, от эпического произведения, даже такого богатого философским материалом, как «Махабхарата», и не следует ожидать адекватной точности отражения современных ему теорий в силу особенностей его, как любого эпоса, идейно-художественной системы. Зафиксированные в «Махабхарате» религиозно-философские воззрения в целом остаются пока предметом будущих специальных исследований, и эта задача тем важнее, что в мировой индологии к ней намечены только первые подступы<sup>13</sup>.

Относительно возможности слияния двух лишь в строго определенном смысле самостоятельных традиций в древнеиндийской культуре — эпической и раннефилософской — хотелось бы высказать некоторые самые предварительные соображения. Первоначальной средой бытования и распространения эпоса, по черпаемым из него же самым сведениям, были лесные обители междуречья Ямуны и Ганга, а также паломнические святыни и ведущие к ним пути, временем же его исполнения — главным образом общественные ритуальные торжества. В некоторой степени специфическим был, по крайней мере вначале, и сам подбор слушательской аудитории, состоявшей из кшатры — царей и их широкого окружения, а также брахманов разных рангов и отшельников, т. е. в основном из образованной по тем временам «духовной элиты» древнего общества, культивировавшей знания, в том числе и философские. Эти особенности социальной обстановки, в которой формировалась эпическая традиция, могли predispose к тому, что эпос вовлекал в себя современные ему раннефилософские учения преимущественно

но неэзотерического характера, рассчитанные практически на тот же достаточно емкий «круг воспринимающей аудитории». Благодаря эксплицитно провозглашаемой эпосом установке, общий состав его слушателей не исключал, подобно Ведам, «непосвященных», т. е. самые широкие слои населения. При этом, учитывая повышенные духовные запросы определенной части аудитории, эпос, возможно, уже на ранней стадии своего существования подключал к своей мировоззренческой системе как одну из существеннейших граней сопутствующей его формированию идейной атмосферы наиболее распространенные философские воззрения времени, чаще всего, конечно, в переработанном виде.

Стремясь показать, «что различные *части* (выделено мной. — С. Н.) эпоса не могут восходить к одному периоду и тем более к одному поэту» [373, с. 234], Хопкинс подробно исследует эпические стихотворные размеры, наиболее используемыми среди которых являются шлока и триштубх, охватывающие около 95 % эпического текста. Убеденный сторонник «аналитического» метода, он пытается выявить в эпической метрике поздние, с его точки зрения, отклонения от нормы, с тем чтобы подкрепить свой тезис о значительном объеме «псевдоэпических» интерполяций в дошедшем до нашего времени тексте<sup>14</sup>.

Чрезвычайно ценны наблюдения исследователя особенностей поэтической техники обеих эпопей, точные замечания о широте использования в эпосе одних и тех же бесконечно повторяющихся сравнений и метафор, о повторении не только лексических и фразеологических сочетаний, но и целых эпизодов и их последовательности, о простоте и спонтанности эпической аллитерации, обнаруживающей поистине стихийную всеохватность [373, с. 202—234]. Список общих для «Махабхараты» и «Рамаяны» повторяющихся выражений, приложенный к книге Хопкинса, учтен в современных исследованиях, посвященных проблемам устного генезиса эпических памятников в связи с теорией формульности их стиля. Если бы Хопкинсу удалось соотнести его понимание устного характера трансмиссии эпического текста с общей картиной, которая вырисовывается благодаря подобранному им материалу по повторяющимся элементам эпической стилистики и композиции, то его выводы вышли бы еще дальше за пределы непосредственной цели работы — страстного опровержения дальманновской теории единоличного авторства «Махабхараты» и ее изначальной философско-этической направленности<sup>15</sup>, — настолько близко подошел ученый к пониманию специфики древнеиндийского эпоса<sup>16</sup>.

Непредубежденность исследователя позволила Э. У. Хопкинсу оценить четкий характер разграничения И. Дальманном двух компонентов эпической архитектоники — нарративного и «дидактического». Обосновывая собственные воззрения на происхождение и развитие древнеиндийского эпоса, он в первую очередь (и в целом, по-видимому, верно) устанавливает последова-

тельность использования эпической традицией этих содержательно-композиционных начал. По мнению Хопкинса, эпическое сказание в основе своей оформилось, очевидно, задолго до того, как было использовано в качестве «ядра проповеди», насаждающей идеи дхармашастры [373, с. 363, 368]. Привлекая доводы А. Вебера<sup>17</sup>, уже в самих истоках эпического творчества Хопкинс усматривает сосуществование двух параллельных течений, которые осмыслены им, во-первых, как передача из поколения в поколение цикла закрепленных в традиции «сакральных» повествовательных сюжетов, воспроизводимых в жреческой среде, и, во-вторых, как импровизация «на заданную тему», т. е. восхваление воинской мощи победоносного правителя, осуществлявшееся специально предназначенными для этих целей певцами. В грихья-сутрах, по-видимому, именно эта сторона древне-эпической традиции выражена термином «нарашамси-гатха» («песнопение во славу героя») в отличие от гимновой поэзии, объектом которой является божество [373, с. 365—367].

Помимо подчеркнутой Э. У. Хопкинсом близости эпоса общественному (кшатрийско-царскому) ритуалу различие им синхронно бытующих в эпической практике героических песнопений «во славу рода Куру» и священных «историй о древности»<sup>18</sup> не только вскрывает структуру ранней эпической традиции, но и проясняет истоки главной композиционной особенности индийского эпоса в его окончательном виде — столь метко подмеченной И. Дальманном в статике целостной комбинации «эпики» и «дидактики».

Принимая в целом надежную реконструкцию Хопкинсом этапов становления индийского эпоса, важно подчеркнуть одно немаловажное обстоятельство, которое явствует из подтекста его рассуждений. Одновременность существования двух ответвлений древней традиции словесности не исключает, а, напротив, изначально предполагает воздействие «сакрального», религиозно-мифологического содержания на «светское», героическое, поскольку формирование этих двух «праэпических» течений в их причастности к ритуальной сфере определяется синкретизмом общественной идеологии.

Понимание полистадиальности формирования эпоса является тем наиболее ценным в концепции «аналитиков», что позволяет использовать ее в современных исследованиях. Едва ли можно отрицать теоретические выводы А. Хольцманна, Г. Якоби, Г. Ольденберга, М. Винтерница, Э. У. Хопкинса, а позднее — В. С. Суктханкара относительно расширения объема «Махабхараты» на поздних стадиях ее «живого» бытования, когда в эпос интенсивно вливался дидактико-философский материал [62, с. 127]. Относительно датирования «Махабхараты» Хопкинс придерживается выводов Р. Г. Бхандаркара и Г. Бюлера, близких и современным заключениям об эпической хронологии. Используя данные индийской эпиграфики, эти исследователи устанавливают время окончательной стабилизации

эпоса в пределах IV—V вв. н. э., а нижнюю его границу относят к периоду греческого вторжения в Северо-Западную Индию (IV в. до н. э.), признавая существование песенного фольклора о бхаратах задолго до этого временного рубежа.

Взгляды Э. У. Хопкинса на двусторонний характер раннего этапа становления «Махабхараты» получили впоследствии подтверждение в работе Р. Н. Дандекара [321], согласно мнению которого зарождение древнеиндийской эпической поэзии отмечено сосуществованием двух традиций словесности. Дандекар определяет их как «традиция сутов» (сказания, песни, исторические предания, имевшие распространение в кшатрийской среде царских колесничих, очевидцев воинских свершений правителей) и «традиция мантр» (сосредоточенный в руках жречества материал, связанный с сугубо религиозными верованиями и ритуальной практикой). «Традиция мантр», по Дандекару, консолидируется скорее и проявляет себя в устойчивых формах ведийских гимнов, тогда как «традиция сутов» длительное время остается изменчивой, эфемерной. Героико-эпическая поэма о бхаратах, делает вывод Дандекар, была первым значительным памятником «традиции сутов».

Намечая основные этапы эволюции эпоса о бхаратах, Дандекар суммирует предположения своих предшественников, утверждая, что расширение эпоса совпало с подъемом и распространением кришнаизма, который и повлиял на его идейную реформацию. Кришнаитский религиозно-этический материал дополняется брахманскими учениями о дхарме (универсальном Законе) и нити (науке управления), а Бхаргавы окончательно брахманизируют эпос<sup>19</sup>.

Сходство научных устремлений индийского и американского ученых, мера таланта которых далеко не исчерпывается сферой изучения «Махабхараты», подтверждают их исследования в области древнеиндийской мифологии. В серии богатых наблюдениями работ Р. Н. Дандекар анализирует различные аспекты ведийской и индуистской мифологии [313; 314; 315; 317; 318; 319; 320], тогда как специальным объектом исследовательской деятельности Э. У. Хопкинса была мифология древнеиндийского эпоса [374; 375; 376; 377]. «Аналитический» метод деления эпического текста на первоначальный и «наносный», применяемый Хопкинсом при постановке проблемы генезиса эпоса, переносится им и на мифологию; он посвящает свои усилия детальному описанию и классификации мифологического материала «Махабхараты» и «Рамаяны», пытаясь обнаружить исходное «ядро» мифа и исключая те детали, которые представляются ему поздней интерполяцией. При этом одна из основных задач исследователя — установить связь эпоса с ведийской литературой и пуранами [375, с. 3, 52]. Значение «природного» субстрата для истолкования большинства мифологических персонажей Вед отрицать невозможно, однако лишь на его основе трудно объяснить главные черты мифологии эпоса. Доскональ-

ность Хопкинса в проработке гигантского эпического наследия древней Индии сделала его единственный в своем роде труд важнейшим руководством к изучению индоевропейской мифологии.

Среди других исследователей, внесших ощутимый вклад в исследование индийского эпоса, нужно назвать Г. Ольденберга, который в посмертно изданном труде, посвященном вопросам происхождения, содержания и формы «Махабхараты» [414], выдвинул предположение, что «Махабхарата» была первоначально создана в прозе и лишь впоследствии переложена на стихи. Согласно этой весьма спорной и труднодоказуемой гипотезе (она известна как *ākhyāna-theory*), древнейшими в эпической поэме являются ее смешанные прозаико-поэтические части. В более ранних своих работах ученый высказывал мысль о том, что одной из ранних форм эпической поэзии являются диалогические гимны «Ригведы» (самвада) [411; 412; 413]. С. Леви, подобно Ф. Макс Мюллеру, рассматривал те же гимны как зародыш драмы [393], И. Хертель и Л. Шрёдер также считали их отражающими драматический элемент религиозного ритуала [361; 428]. М. Винтерниц сочетал эти точки зрения в толковании гимнов самвада как источника одновременно и эпоса, и драмы, полагая, что эпос развился из нарративных, а драма — из диалогических элементов этих гимнов [459; 460, с. 102, 103]. Эти ученые конца XIX — начала XX в., несмотря на несколько гипертрофированное и потому упрощенное отношение к ведийской традиции как к «началу начал» и древнеиндийского эпоса, и санскритской драмы, тем не менее точно поставили вопрос о возможной близости конструктивных истоков обоих жанров, связывая их с общественным ритуалом, важнейшим ингредиентом древней культуры.

Таким образом, проявившаяся уже в процессе критического изучения «Махабхараты» множественность предлагавшихся критериев реконструкции ее героико-эпического «ядра», выделения в тексте эпоса ранних и поздних «слоев» вызывала у самих «аналитиков» сомнение в исполнимости этой задачи, и им так и не удалось прийти к единому мнению относительно того, где же все-таки следует искать «первооснову» эпоса. Реакцией на неудачу «аналитиков» явилась теория идейно-содержательного и композиционного единства «Махабхараты», предложенная И. Дальманном. Но вопреки научной дальновидности виднейшего представителя «синтетической» школы, который своим признанием единства «эпики» и «дидактики» в «Махабхарате» как бы предвосхитил пути дальнейшего развития науки о древнеиндийском эпосе, его концепция единоличного авторства эпоса и ее изначально проповеднической направленности встретила негативный прием. Неприятие индологами-эпосоведами этих положений Дальманна послужило одной из причин того, что его понимание содержательного единства эпического памятника оставалось не оцененным вплоть до последних десятилетий.

Кризис «аналитического» и «синтетического» направлений в мировом индологическом эпосоведении следует квалифицировать прежде всего как кризис метода. К эпическим произведениям, фольклорным в своей основе, ученые-санскритологи долгое время подходили с традиционных позиций, выработанных при изучении письменной литературы; признание на словах устного характера фольклорно-эпической традиции не завершилось пониманием ее коренной специфики. Между тем неправомерность подхода к эпосу с мерилем «критики книжной» была отмечена уже в начале XX в. А. Н. Веселовским, который призывал при изучении древних эпосов, сохранившихся в фиксированной форме, исходить из закономерностей «живой» традиции [48, с. 622]. Устная фольклорная традиция не предполагает ни автора в общепринятом смысле этого слова, ни неизменного текста, ни точной даты создания того или иного произведения, ни свободы от некоторых противоречий, поскольку фактическая точность меркнет здесь перед художественным вымыслом.

Углубленное понимание природы фольклорно-эпического творчества было достигнуто лишь на современном этапе развития эпосоведения, и тем не менее наука прошлого при всем несовершенстве ее методологии безусловно внесла немалый вклад в историко-культурное изучение древнеиндийского эпоса. Индологи нашего времени соотносят свои выводы, в частности, с трудами Э. У. Хопкинса «Эпическая мифология» и «Великий эпос Индии». Неоценимо практическое значение для современной санскритологии индекса имен «Махабхараты», составленного С. Сёренсеном [441], а также индекса сюжетов эпоса, принадлежащего Г. Якоби [380].

Методическая разногласица между «аналитическим» и «синтетическим» направлениями не являлась спецификой только индологического эпосоведения: сходные по своим приемам научные дискуссии велись и в ранее сложившейся гомеристике, под несомненным влиянием которой разрабатывались первоначально методы изучения древнеиндийского эпоса. И как это ни парадоксально, сами неудачи приверженцев обоих теоретических направлений в санскритологии оказались стимулом, побудившим исследователей обратиться к проблеме эпического текста. Эта проблема надолго предопределила значение текстологического «уклона» как основного в индологических исследованиях вплоть до завершения работы над критическими изданиями «Махабхараты» (г. Пуна) и «Рамаяны» (г. Барода).

Переворот в эпосоведении XX в. был связан, как и ранее, с научными достижениями в области исследования древнегреческого эпоса. Ученые нашего времени в отличие от своих предшественников, не ограничиваясь классическим достоянием далекого прошлого, ищут опору своим теориям в традиции «живого» исполнения эпоса. Выход исследователей за пределы ограниченной региональными и хронологическими рамками эпиче-

ской традиции содействовал упрочению теоретической базы индологии. Развитие дисциплин, изучающих историю культуры и современные культурные традиции, сделало возможным становление историко-типологического метода исследования эпических памятников. Для доставшегося в наследство современности широкого спектра тематически разнообразных исследований прошлого был характерен разносторонний охват наиболее важных для эпосоведения проблем, которые и в настоящее время стоят перед изучающими древнеиндийский эпос. Предложенные ранее решения главных вопросов становления индийской эпической традиции, способствующие выяснению особенностей идейного содержания эпоса и его художественной формы, наметили дальнейшие вехи развития индологического эпосоведения. Но на современном его этапе к тем же самым проблемам ученые обращаются с обновленных теоретических позиций, обусловленных проникновением в существо устно-фольклорной традиции.

Прежде чем перейти к освещению современной работы над «Махабхаратой», необходимо подвести главные итоги проделанному в той области санскритологии, которая подготовила предпосылки к переходу эпосоведения на новый уровень, а именно в области издания и перевода эпических памятников.

## **ИЗДАНИЯ И ПЕРЕВОДЫ ИНДИЙСКИХ ЭПИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ**

Отделение процесса перевода «Махабхараты» и «Рамаяны» от исследования их проблематики является в некотором отношении искусственным, поскольку адекватный перевод древнего эпоса невозможен без научного осмысления самого широкого культурного контекста, который они воспроизводят. Хотя непосредственные результаты подобного анализа предъясняются читателю опосредованно, через сложную ткань перевода, а также через скудные статьи комментария, опыт мировой науки свидетельствует о том, что именно работа над переводом памятника служит не только импульсом, но и основанием для теоретических обобщений.

Знаменательно, что именно переводами из «Махабхараты» открывается период ознакомления культурной общественности Европы и России с индийской литературой<sup>1</sup>. Около двухсот лет тому назад в Лондоне и в Москве почти одновременно (в 1785 и 1788 гг.) были опубликованы переводы «Бхагавадгиты» [14; 293], крайне важного по своей идейной значимости фрагмента «Махабхараты». Английским переводом Ч. Уилкинса (с него в 1787 г. был сделан перевод на французский, а позже на русский язык) было положено основание европейской традиции перевода древнеиндийского эпоса с языка подлинника. В числе первых переводчиков эпической поэзии в Европе, как и в Рос-

сии, выступают известные ученые, деятели культуры. Еще в 1808 г. в книге немецкого поэта-романтика Ф. Шлегеля «О языке и мудрости индийцев» были помещены переводы с санскрита отдельных эпизодов из «Махабхараты» и «Рамаяны». Если Ф. Шлегель способствовал своей книгой увлеченному интересу Европы к древнеиндийской литературе, то с именем его брата А.-В. Шлегеля связано становление научной индианистики, вскоре завоевавшей прочные позиции в западной науке. В числе начинаний А.-В. Шлегеля было издание «Рамаяны», оставшееся, правда, незавершенным. Ф. Бопп осуществил ряд изданий и переводов из древнеиндийского эпоса; в частности, им было впервые в Европе издано и переведено на латынь знаменитое «Сказание о Нале»<sup>2</sup>.

Развитие санскритологии стимулировало рост интереса к переводу и изданию фрагментов древнеиндийских эпических памятников и в России. С 30-х по 50-е годы XIX в. выходят в свет избранные переводы из «Махабхараты», а также издания образцов ее текста, осуществленные зачинателями русской индологии, санскритологами, среди которых в первую очередь следует назвать П. Я. Петрова и К. А. Коссовича. Научная деятельность П. Я. Петрова получила поддержку прогрессивной русской общественности, при содействии В. Г. Белинского был опубликован русский перевод небольшого фрагмента из «Сказания о Нале и Дамаянти» [185]. «Похищение Драупади», «Сказание о рыбе» и «Сказание о Савитри», изданные П. Я. Петровым в 1841 г. в журналах «Отечественные записки» и «Москвитянин» [186; 187; 188], явились первыми переводами с подлинника на русский язык законченных эпизодов из индийского эпоса. Из переводов К. А. Коссовича наибольшую известность получило «Сказание о Сунде и Уласунде» [113]; он же предпринял издание текстов «Легенды об охотнике и паре голубей» и «Сказания о Савитри» в сопровождении переводов на латынь [114; 115]. В начале 50-х годов И. А. Коссович (брат К. А. Коссовича) впервые осуществил полный перевод с санскрита на русский язык «Сказания о Нале».

Помимо перевода и издания отдельных эпизодов из древнеиндийского эпоса П. Я. Петрову и К. А. Коссовичу принадлежат первые в России обобщающие работы по литературе древней Индии<sup>3</sup>. Усилиями первых индологов эпические тексты были положены в основу санскритологического образования как в России, так и в Европе. Переводы из индийского эпоса привлекли внимание известных поэтов, благодаря чему эпическая поэзия Индии стала фактом европейской культуры. Ярчайшим тому примером служит опубликованный в 1844 г. поэтический перевод «Наля и Дамаянти», принадлежащий перу В. А. Жуковского (и осуществленный с немецкого перевода крупного поэта Германии того времени Ф. Рюккерта, который в свою очередь воспользовался переводом Ф. Боппа).

После первых успехов санскритологии в пору знакомства



Европы с индийским эпосом наступает время интенсивной работы ученых по освоению открывшейся глубины эпической культуры. В этот период задача полного перевода древнеиндийского эпоса на западные языки еще не стоит, но с завидной точностью для перевода избираются наиболее привлекательные, с точки зрения европейского читающего мира, эпические фрагменты. Примечательно, что уже тогда, в пору становления науки о древнеиндийском эпосе, была отмечена вниманием переводчиков необычайно поэтичная третья книга «Махабхараты», «Лесная», в которую входят сказания о Нале и Дамаянти, о Савитри, о похищении Драупади и др. Можно думать, что совпадение пристрастий первых ученых-индологов и индийской традиции, с любовью пронесшей через века эти эпические сюжеты, совсем не случайно<sup>4</sup>.

Заслуга первых изданий индийского эпоса, равно как и перевода его на европейские языки в полном объеме, принадлежит индийским ученым. Сегодня с высоты достижений современной науки к переводам «Махабхараты», выполненным бенгальскими учеными К. М. Гангули (его перевод, публиковавшийся с 1883 по 1896 г., чаще связывают с именем издателя и называют переводом П. Ч. Роя<sup>5</sup>) и М. Н. Даттом (перевод издавался с 1895 по 1905 г.), можно предъявить справедливые претензии. Они касаются несовершенства и устарелости языка перевода<sup>6</sup> и, главное, слабости слишком лапидарного пояснительного аппарата<sup>7</sup>, который игнорирует результаты эпосоведческих штудий, достигнутые к тому времени за пределами Индии, и некритически следует за позднесредневековой местной комментаторской традицией. Нельзя не признать, однако, что при всех своих недостатках, объясняемых общим уровнем индийского эпосоведения в сложную пору его становления, эти переводы сыграли — и в известной мере продолжают играть — роль опоры в исследовательской работе. Ранее во Франции Ипполитом Фуше был предпринят, тоже замышлявшийся как полный, перевод «Махабхараты» на французский язык, и с 1863 по 1870 г. в Париже было выпущено десять томов издания. Встреченная индологической общественностью с большим одобрением, эта публикация прервалась на восьмой книге эпоса в связи со смертью переводчика.

Что же касается публикаторской деятельности, то в течение XIX и первого десятилетия XX в. трудами индийских филологов традиционной ориентации были осуществлены три издания текста «Махабхараты» — Кадькуттское (1839 г.), Бомбейское (1863 г.) и Кумбхаконамское (1910 г.), единственное, включающее южную рецензию памятника. Позже В. С. Суктханкар в «Пролегоменах» к первому тому критического издания «Махабхараты» так оценивал эти публикации: «Существующие издания либо просто воспроизводят версию частного типа рукописей (как, например, Бомбейское, представляющее традицию Нилакантхи), либо эклектичны, не основываясь на каком-либо

приемлемом принципе» [402, с. III]. По мнению Суктханкара, Калькуттское издание, представляющее североиндийскую эпическую традицию, было лучшим из имевшихся к тому времени, тогда как Кумбхаконамское издание, претендовавшее на охват всей южной рецензии, использовало только одну версию телугу. Наибольшую популярность в Индии снискало Бомбейское издание, однако отсутствие пояснений, определяющих круг использованных рукописей и излагающих принципы работы над ними, заставило В. С. Суктханкара почти полностью пренебречь им при публикации критического текста «Махабхараты» [402, с. CIV]. Серия публикаций, отражающих ту или иную рецензию эпоса, завершается положительно встреченным европейскими индологами изданием П. П. С. Састри (1935 г.), представляющим южную рецензию.

Значительные расхождения между текстами всех этих изданий указывают на тот факт, что ни одно из них и не ставило задачи исчерпывающе отразить многообразие рукописей, меж тем как за известным уже в ту пору богатством рукописного наследия угадывалась широкая локальная и временная разветвленность эпической традиции. Отсутствие критического текста «Махабхараты» постепенно превратилось для исследователей в раздражающий фактор, породивший, по крайней мере частично, такие крайние оценки эпопеи, как те, что высказывались, например, знатоком древнеиндийской литературы М. Винтерницем, не без язвительности именовавшим «Махабхарату» «литературным монстром».

Необходимость критического издания индийского эпоса со все большей остротой ощущалась в мировой индологии начиная примерно с последней четверти прошлого столетия. Этот вопрос публично поставил М. Винтерниц в докладе на XI Международном конгрессе ориенталистов в Париже в 1897 г.<sup>8</sup>, с тем чтобы привлечь внимание ученых к обширному корпусу южноиндийских рукописей, которые не были полностью охвачены существующими публикациями. Издание критического текста, по мысли Винтерница, позволило бы заложить основы научного изучения не только самой «Махабхараты», но и всей эпической литературы Индии.

Вначале эта идея была встречена санскритологами без энтузиазма, в чем не было ничего неожиданного: отпугивали как величина памятника, казавшегося по содержательному многообразию «целой литературой» (слова М. Винтерница<sup>9</sup>), так и обилие рукописей, которые предстояло выявить и подвергнуть сличению. Осуществить это было бы невозможно без текстологической подготовки целого коллектива исследователей, а между тем классическая текстология, выросшая на гомеровском эпосе, не обладала «опытом работы с подобным текстом гигантского объема и сложного характера, имеющим столь длительную и необычную историю» [402, с. LXXVII]. И все же по плану Международной Ассоциации академий, принятому в

1904, г., европейские индологи (Г. Людерс, М. Винтерниц, О. Стейн, Б. Гейгер и др.) развернули работу по сравнению и классификации рукописей. Уже в 1908 г. в Лейпциге Людерсом был издан образец критического текста «Махабхараты», учитывающий 29 рукописей из европейских библиотек, но малый размер эпизода, взятого из первой книги эпоса — «Адипарвы» (всего 67 двустуший), а главное, отсутствие предисловия, которое обосновывало бы методику обращения с текстами, послужили причиной того, что этот выпуск (18 страниц) не имел серьезного научного резонанса. Другие начинания подобного рода были прерваны первой мировой войной.

После войны, когда страны Европейского континента с трудом изживали ее последствия, сказавшиеся и на состоянии науки, центром подготовки критического издания эпоса стала Индия. В апреле 1919 г. в Институте востоковедных исследований в г. Пуна<sup>10</sup> была открыта одна из ярких страниц в истории индийской текстологии. В состав издателей вошли крупнейшие ученые того времени: С. К. Белвалкар, П. В. Кане, М. Винтерниц, Р. Д. Кармакар, позже — Рагху Вира, Ф. Эджертон и др.; главой издательского совета стал Н. Б. Удгикар, а с 1925 г. — В. С. Суктханкар. Этот коллектив, объединивший усилия индийских и европейских исследователей, явил собой пример в полном смысле интернационального научного сотрудничества. Благожелательными рецензиями, содержащими ценные рекомендации, откликнулись на отдельные выпуски критического издания санскритологи различных стран, в их числе — М. Винтерниц, Г. Людерс, А. Б. Кийт, С. Леви, В. Пизани, Ф. Эджертон, С. Конов и многие другие. Пользуясь поддержкой индийской общественности, приветствуемой санскритологами всего мира научный коллектив с 1933 по 1970 г. осуществил полное издание критического текста «Махабхараты».

Разработанная в Пуне методика текстологического анализа, позволившего добиться большой полноты издания, так обобщена В. С. Суктханкаром в «Пролегоменах»: «При подготовке его (т. е. критического текста. — С. Н.) были учтены все важнейшие версии эпоса, сличены, рассмотрены и приняты во внимание все значительные рукописи, все разночтения любой важности помещены в постраничных примечаниях» [402, с. III]. Размах работы, проделанной при подготовке издания, иллюстрируют следующие цифры: были обследованы все оказавшиеся доступными рукописи на восьми индийских алфавитах общим количеством 1250 единиц<sup>11</sup>; из них отобрано для сличения 734 рукописи, распределенные по двум рецензиям — северной и южной, причем каждая разделена в соответствии с алфавитами на отдельные версии; для издания большинства книг эпоса сплошному сличению подверглись не менее двадцати полных рукописей каждой, а для наиболее важных с точки зрения текстологии двух начальных глав первой книги из отобранных 235 были сличены около 60 рукописей.

Как известно, до начала использования бумаги на рубеже I и II тысячелетий н. э. на севере Индии в качестве писчего материала употреблялась береста, а на юге — пальмовый лист. Из-за недолговечности этих материалов, легко подвергавшихся разрушению во влажном климате Индии, в распоряжение ученых поступили лишь сравнительно поздние рукописи, старейшие из которых датируются XVI в. Тем важнее то обстоятельство, что круг привлеченных при подготовке издания рукописных источников был расширен за счет использования помимо различных традиционных комментариев (Девабодхи, Арджунамишры, Нилакантхи) также и яванской версии «Махабхараты» (X в.), переложения эпоса на язык телугу поэтом Наннаи Бхаттой и его последователями (XI в.), санскритской версии поэта-кашмирца Кшемандры — «Бхаратаманджари» (XI в.) и выполненного при Акбаре в 1580 г. перевода эпоса на фарси.

Следует подчеркнуть, что несколько искусственный характер критического текста, который представляет собой, по замыслу издателей, не какую-то «оригинальную» или каноническую версию, а отражение наиболее распространенных вариантов, покрывается справочным аппаратом, учитывающим разночтения рукописей, а также приложениями к каждому тому, в которых даются тексты, не вошедшие в критический корпус. Исследователям, осуществившим критическое издание «Махабхараты», удалось представить древнюю эпическую традицию в максимальной ее полноте, наглядно развернуть перед читателем ее поразительное многообразие. Это издание послужило основой текстологической работы не только над другим индийским эпосом, «Рамаяной», но и над изданием классической литературы Индии. Индийская текстология, упрочившая свои позиции, решительно заявила о себе, продемонстрировав свои достижения зарубежной науке. М. Винтерниц в рецензии на критическое издание «Адипарвы» оценил ее опубликование как самое важное событие в истории санскритской филологии после выхода в свет издания «Ригведы» Ф. Макс Мюллера.

Если бы не нотки пессимизма, звучащие, например, в обстоятельной рецензии В. Д. О'Флаэрти [410] на современный английский перевод первых трех книг «Махабхараты», выполненный проф. Й. А. Б. ван Бейтененом (США), то можно было бы и не останавливаться на неизбежных в такой гигантской работе недочетах. Эти недочеты (в целом они немногочисленны) со всей очевидностью вытекают из методического подхода издателей к решению одного из наиболее сложных вопросов текстосложения — вопроса о том, что именно и на каком основании может быть исключено из критического текста как поздняя интерполяция. О'Флаэрти говорит о критическом издании, что это искусственная конструкция, «ученая смесь», подобная «Калевале», что никоим образом не представляет она ни одной версии эпоса [410, с. 23]. Как бы предвидя такую оценку этого издания, В. С. Суктханкар еще в 1933 г. писал: «„Махабхара-

та“ не является и никогда не являлась жестким фиксированным текстом, но изменчивой эпической традицией, „темой с вариациями“, словно индийская народная мелодия. Наша цель, следовательно... представить, охватить рассмотрением и объяснить эпическую традицию во всем ее разнообразии, во всех ее ответвлениях. Для нас проблема в текстуальной динамике, а не в текстуальной статике» [402, с. СII].

Критическое издание, как считают большинство индологов, успешно оправдывает свое назначение. Однако при всей бережности обращения с представленным рукописной традицией эпическим наследием создатели этого текста в некоторых отношениях механически восприняли постулаты дискутировавшейся в индологии XIX—XX вв. «аналитической» теории. Не без основания подчеркивая разнородность содержания «Махабхараты», сторонники «аналитического» метода применяли этот подход и к самому эпическому тексту. В конечном счете это приводило к лишенному надежного критерия, произвольному разделению текста на «подлинный» и «псевдоэпический», т. е. интерполированный. Поэтому некоторые упреки к критическому изданию, высказываемые в наше время, выглядят справедливыми. Так, за пределами основного текста остались важные эпизоды (в частности, о Вьясе и Ганеше из первой книги, об Урваши из третьей, о Смерти-Мритью из седьмой<sup>12</sup> и т. д.), без учета которых невозможно создать целостную картину эпической мифологии, прояснить ритуальные связи эпоса, точнее выявить историю его сложения и т. д. Помимо того, представленный текст (есть смысл избегать слова «версия», поскольку критическое издание, как уже говорилось, не представляет какой-то определенной версии, объединяя в себе все важнейшие) в силу подобных упущений оказывается обедненным в художественном отношении.

Резкость критики, адресованной изданию «Махабхараты» в Пуне, уравнивается конструктивным ее характером. В работе над переводом эпоса, которая опирается отныне на критический текст, кажется целесообразным учитывать важнейшие эпизоды из приложений к нему, даже если они, на взгляд ученых, работавших десятилетия тому назад, считались поздними интерполяциями. Именно в пользу этого высказывается В. Д. О'Флаэрти, анализируя переводческий метод И. А. Б. ван Бейтенена, который при работе над переводом «Махабхараты» (I—V книги) учитывал разночтения к критическому изданию, но при всем своем незаурядном исследовательском чутье все же не решился включить в перевод наиболее значительные из так называемых интерполяций.

Непосредственным результатом работы над критическим изданием «Махабхараты» явились теоретические публикации, параллельные выпуску томов эпоса. Серия «Epic Studies», основанная В. С. Суктханкаром, стала местом научной полемики между учеными разных стран, задумывавшимися над пробле-

мой сложения «Махабхараты». Статьи, которые публиковались в выпусках серии, звучали ответом на критику принципов издания, высказанную, в частности, Ф. Эджертоном, М. Винтерницем, В. Рубеном и др. Соображения В. С. Суктханкара по целому ряду вопросов, касающихся характера древнеиндийской эпической традиции, не утратили и теперь своего значения, многие его идеи, разработанные в теоретических статьях, развиваются современными исследователями. Созвучны новейшим работам в области генезиса и типологии «Махабхараты» и «Рамаяны» высказывания В. С. Суктханкара об изначальной «текучести» эпического текста, связанной с устной импровизационной манерой его воспроизведения, о динамичном характере традиционной эпической поэзии, сочетающей стабильность основных моментов содержания с варьированием формы его воплощения. Конкретное развитие получили положения исследователя о кшатрийском сословии как среде зарождения эпоса, о роли брахманского рода Бхаргавов в его дальнейшем формировании, о значении мест религиозного паломничества в распространении эпического сказания и его идеологической модификации.

Успешное завершение работы над критическим изданием «Махабхараты», занявшей более полувека, ощутимо стимулировало дальнейшее изучение эпической проблематики и облегчило постановку задачи полного современного перевода эпоса.

Первые шаги в подготовке к изданию критического текста другой эпопеи, «Рамаяны», связаны с именами В. Рубена и Рагху Виры. После выхода в свет «Адипарвы» с «Прологоменами» В. Суктханкара, содержащими развернутую экспозицию текстологических проблем «Махабхараты», В. Рубен в своем исследовании 1936 г. [426] высказался в пользу выработанного Суктханкаром метода отбора, классификации и сличения рукописей, подчеркнув идентичность общей схемы рецензий и принципиальное сходство истории сложения текстов обоих эпосов. Рукописи «Рамаяны», так же как ранее рукописи «Махабхараты», были распределены по двум рецензиям — северной и южной, каждая из которых подразделялась на две версии, но в отличие от «Махабхараты» расположение версий внутри рецензий производилось по двоякому принципу: в пределах северной рецензии — по региональному (выделены северо-западная и северо-восточная версии), в южной — по версиям комментаторов. Принцип отбора дополнительного материала, расширяющего данные рукописной традиции, также был ориентирован на круг источников, аналогичных тем, которые использовались при работе над критическим текстом «Махабхараты», в частности на версию «Рамаяны», данную Кшемендрой, и общие для обоих эпосов комментарии. Упомянутая работа В. Рубена содержала образцы критического текста «Рамаяны».

К тому времени, когда задача полного критического издания второго индийского эпоса встала на реальную почву, текстоло-

ги Индии были обогащены опытом работы не только над «Махабхаратой». Практически одновременно с публикацией в Пуне первых выпусков критического текста «Адипарвы» в 1928 г. в Лахоре было начато и в 1947 г. завершено критическое издание северо-западной рецензии «Рамаяны» [423]. В. С. Суктханкар, С. К. Де и другие обоснованно упрекали издателей этой рецензии в эклектизме исходных установок, в отсутствии какой-либо соотнесенности с южной и северо-восточной (Бенгальской) рецензиями, однако в целом публикация получила признание в индологическом мире, тем более что высказывавшаяся критика в меру возможности учитывалась редакторами в ходе работы над изданием. Ученые использовали это издание вплоть до недавнего времени, когда в их распоряжении оказался современный критический текст, изданный в г. Барода.

Попытку применить на практике положения, легшие в основу текстологических исследований В. Рубена, предпринял Рагху Вира, приступивший в 1939 г. к публикации полного критического издания «Рамаяны» по образцу издания «Махабхараты». Намерение это осталось нереализованным, если не считать изданного образца текста, ценность которого заметно снижало отсутствие введения, раскрывающего методику издания и объясняющего строение критического аппарата и взаимоотношение использованных рецензий.

Работа над полным критическим изданием «Рамаяны», начатая в 1951 г., осуществлялась в рамках специально созданного департамента Института востоковедных исследований при Университете г. Бароды. Издатели собрали максимально полный корпус рукописей, охватив фонды крупнейших библиотек мира. В 1954 г. началось непосредственное сличение рукописей (общим количеством свыше двухсот), старейшая из которых датировалась 1076 г. Помимо Бомбейской, Бенгальской и северо-западной рецензий, комментариев Рамануджи, Говиндараджи и др. в качестве дополнительных материалов использовались «Рамаянаманджари» Кшемендры, версии пуран и другие санскритские источники, данные буддийской и джайнской литератур, исторические сочинения, переводы «Рамаяны» на современные индийские языки и т. д. По схеме строения, организации критического аппарата и приложений к основному тексту это издание аналогично вышедшему в Пуне.

Упоминанием о довольно широко используемом исследователями издании южной рецензии «Рамаяны» (Мадрас, 1958 г.) можно завершить перечень важнейших публикаций древнеиндийского эпоса.

Отечественным востоковедением послереволюционного периода были продолжены достойные традиции русской науки, которая прославила себя в области индианистики переводом и изучением главным образом фундаментальных трудов буддиз-

ма. За годы, предшествовавшие Великой Отечественной войне, круг произведений древнеиндийской литературы, к которым обращались прошедшие специальную подготовку исследователи-переводчики, расширился. Эти переводы, изданные в ряде случаев уже в послевоенное время, стали теперь классикой советской ориенталистики<sup>13</sup>.

В конце 40-х годов в Ленинграде В. И. Кальянов приступил к переводу «Махабхараты» на русский язык. С 1950 по 1976 г. им опубликованы первая («Адипарва»), вторая («Сабхапарва»), четвертая («Виратапарва») и пятая («Удьюгапарва») книги «Махабхараты» [138]; в последние годы завершена седьмая книга эпоса «Дронапарва» и продолжается работа над девятой книгой — «Шальяпарвой». Этими изданиями осуществлена первая попытка современного перевода «Махабхараты» на европейский язык. Следующий критическому изданию текста перевод В. И. Кальянова объективно способствовал утверждению приоритета отечественной науки, служа подспорьем для специалистов, исследующих историю индийской культуры. Однако материал индийских комментариев (Нилакантхи, Девабодхи и др.), привлекаемый с целью пояснения перевода, позволяет лишь ощутить своеобразие отраженного в них традиционного мировоззрения, расширяя границы европейских представлений о поздней традиции восприятия эпического текста<sup>14</sup>.

В сопровождающих каждую книгу статьях, посвященных отдельным сторонам содержания эпоса, нашел отражение материал, собранный В. И. Кальяновым в процессе длительной работы над переводом «Махабхараты», и именно в этом, а также в привлечении справочных данных из работ индийских ученых традиционного направления — П. В. Кане, А. С. Альтекара, Р. П. Кангле, Р. Н. Дандекара и др. — заключается их значение.

В. И. Кальянов не ставит перед собой цели исчерпывающе осветить, например, проблему военного искусства (статья «Некоторые военные вопросы в древнеиндийском эпосе») или же древней дипломатии (статья «Некоторые вопросы внешнеполитических воззрений в древнеиндийском эпосе»). Задача автора, очевидно, скромнее — путем дескриптивного обзора соответствующих данных привлечь внимание исследователей к санскритским источникам и их традиционному осмыслению. Сквозь фактические данные из различных областей культурного наследия древней Индии в этих работах отчетливо просматривается специфика индийской научной традиции в подходе к «Махабхарате».

К числу достижений отечественной индологии последних десятилетий нужно отнести расширение географии публикуемых переводов эпоса наряду с усложнением проблематики, затрагиваемой при его комментировании. Внимание исследователей сосредоточено теперь на изучении комплекса проблем, связанных с «Махабхаратой», и это представляется важным для аде-



кватной интерпретации ее содержания, особенно если учесть религиозно-философскую его трансформацию.

В столице Туркмении Ашхабаде с 1956 по 1972 г., т. е. почти одновременно с опубликованием первых книг перевода В. И. Кальянова, были изданы восемь томов извлечений из «Махабхараты», переведенных на основе докритических изданий эпоса академиком АН ТуркССР Б. Л. Смирновым, врачом по профессии и санскритологом по увлечению [140]. Большинство выпусков этой серии, охватывающих около трети всего текста эпоса, сопровождается разнообразными по тематике исследованиями. Б. Л. Смирновым впервые представлены на русском языке переведенные непосредственно с оригинала уникальные религиозно-философские тексты, входящие в состав эпоса, и среди них «Бхагавадгита», «Анугита», «Мокшадхарма» и др. О характере изданий Б. Л. Смирнова можно судить на примере «Бхагавадгиты» [141]. Этот исключительно важный для индийской культуры фрагмент «Махабхараты» представлен двумя вариантами перевода (буквальным и литературным), которые предваряются развернутым введением [141, с. 5—77]. Вводная статья касается принципов перевода, ритмической структуры текста, его различных редакций и времени создания, соотношения с некоторыми памятниками древнеиндийской литературы и с широким эпическим контекстом. Не претендуя на конечное решение вопросов, составляющих отдельную область изучения «Махабхараты», Б. Л. Смирнов тем не менее предоставляет в распоряжение исследователей данные, подводящие итог длительному периоду работы ученых разных стран над переводом и интерпретацией «Бхагавадгиты», обнажая некоторые остродискуссионные моменты (касательно, например, датировки фрагмента или его предполагаемой роли как конструктивной основы эпоса).

В 1985 г. вышел в свет полный перевод «Бхагавадгиты» на русский язык, выполненный В. С. Семенцовым [226], автором монографии «Проблемы интерпретации брахманической прозы» [225], рано ушедшим из жизни. Этот перевод сопровождается важным своими выводами исследованием, которое характеризует комментаторскую традицию «Гиты», судьбу памятника в Индии и Европе, поэтическую форму произведения и содержит данные об истолковании его в комментарии Рамануджи (XII в.).

С 1973 г. в США начал публиковаться английский перевод «Махабхараты», осуществлявшийся на основе критического издания текста профессором Университета Чикаго И. А. Б. ван Бейтененом [404]. Это замечательное по замыслу предприятие прервалось, к сожалению, на пятой книге. Достоинства перевода ван Бейтенена, при работе над которым впервые были учтены достижения мировой науки о «Махабхарате», а также высокий профессиональный уровень выполненных автором исследований получили признание в санскритологии<sup>15</sup>. Ван Бейтенеа адресовал свой перевод не только многочисленным ныне спе-

циалистам-индологам, но и любому читателю, который пожелал бы составить собственное представление об этом памятнике индийской литературы. Можно с ответственностью утверждать, что это издание, судя по вышедшим трем томам, охватившим более трети объема древнеиндийского эпоса, отвечает обеим поставленным целям.

Обращает на себя внимание рациональность структуры томов, включающих в качестве введений теоретические статьи, которые выявляют особенности содержания каждой книги эпоса и определяют ее место в общепическом контексте. Компактные перечни эпизодов, представляющие собой в совокупности индексы содержания отдельных книг памятника, и высокоинформативные примечания дополняются в первом томе указателем имен основных действующих лиц эпопеи, а также географической картой, поясняющей локализацию главных племен и народностей, которые фигурируют в «Махабхарате». Необходимый справочный аппарат, а также наличие конкорданса, соотносящего критическое издание «Махабхараты» с Бомбейским, позволяют читателю не только сопоставлять различные издания памятника и опирающиеся на них переводы, но и пользоваться индексами: эпических сюжетов — Г. Якоби и собственных имен «Махабхараты» — С. Сёренсена, составленными по докритическим изданиям текста. В рецензии на перевод первой книги «Махабхараты», «Адипарвы», в качестве положительной стороны переводческого метода И. А. Б. ван Бейтенена отмечается отрицание им «идеи филологического буквализма в пользу точности смысла и живости повествования» [453, с. 155]. Вводимое переводчиком новшество — использование в некоторых случаях метризованного изложения, перемежающего прозаический перевод, используется не для того лишь, чтобы «перебить монотонность» изложения, но в строгом соответствии с эмоциональной тональностью и размером подлинника, в котором эпически неспешное повествование чередуется с ярким накалом диспута, пафосом панегирика или драматизмом конфликта. По уровню интерпретации текста перевод И. А. Б. ван Бейтенена, учитывающий наряду с индийскими два европейских перевода «Махабхараты» (современный — В. И. Кальянова и прошлого века — французский перевод И. Фуше), является событием в мировой индологии.

В основном последовательно решена ван Бейтененом стоящая перед каждым переводчиком подобного текста проблема передачи социально-культурной терминологии. Автор данного перевода следует в этом отношении вполне приемлемым, как представляется, путем поиска адекватных эквивалентов. В приведенном тексте нашли отображение ведийские ритуальные термины — целое терминологическое звено, часто упускавшееся другими переводчиками «Махабхараты». Отмечается, правда, в его переводе некоторая «медиевизация» древнеиндийской культурной терминологии [453, с. 156], что может привести к по-

ниманию «Махабхараты» как явления типологически более позднего, чем это установлено исследованиями.

Генезис эпоса древней Индии, механизм преобразования им мифологии и ритуала, выявление его типологических черт, временных и локальных границ, а также общественных сил, содействовавших трансформации героического эпоса в эпос «дидактический», каким стала «Махабхарата», — практически каждое из этих направлений современных исследований в той или иной степени затронуто в статьях И. А. В. ван Бейтенена, сопровождающих перевод эпоса. Вступительная статья к переводу «Адипарвы» [404, т. 1, с. I—XLII] является образцом подобного рода работ; она содержит данные о влиянии эпических сюжетов на литературу и искусство Индии и соседних с нею стран, дает обзор докритических изданий «Махабхараты», а также существующих ее переводов; в ней приводятся сведения об истории изучения индийского эпоса и основных научных теориях, выработанных индологией XIX в., а также о современных исследованиях памятника. Ван Бейтеном верно намечено общее направление процесса, приведшего к формированию «Махабхараты». Зародившееся в кшатрийской среде героическое сказание развивалось согласно закономерностям, внутренне присущим эпическому жанру, в становлении которого на некоем этапе индийской истории приняли деятельное участие брахманские («клерикальные») круги.

Уязвимы в концепции И. А. В. ван Бейтенена два взаимосвязанных пункта: во-первых, содержание раннего эпоса ограничено династийной историей (воинской «генеалогической поэмой») и, во-вторых, утверждение о вторичности мифологизации эпического сюжета, которая, согласно ван Бейтену, была привнесена в эпопею брахманством достаточно поздно, что идет вразрез с данными сравнительного эпосоведения. Древние эпосы (и среди них «Махабхарата» с ее особой выявленностью мифологических начал) в своих истоках теснейшим образом связаны с мифологией, которой принадлежит важная роль в духовной жизни древнего общества на Востоке. Помимо того, мифологический «уровень» эпопеи качественно не сводим к ведийским компонентам и аналогиям, в его относительной стабилизации заметны отчетливые небрахманские влияния.

Наблюдения ван Бейтенена над техникой сложения и передачи эпического текста (ее основу он видит в поэтической импровизации на основе знания певцом всей совокупности традиционных сюжетов, а также метрических «моделей» [404, т. 1, с. XXXIII]) подводят исследователя вплотную к пониманию сущности фольклорного генезиса древнеиндийского эпоса, т. е. к той научной позиции, теоретическая плодотворность и практическая целесообразность которой считаются ныне общепризнанными. Не всегда последовательное выражение собственных взглядов на генезис «Махабхараты» связано, по всей видимости, с терминологическими неточностями и оговорками. Так,

ученый использует такие неприемлемые для эпоса понятия, как «пра-Махабхарата» или же «автор»<sup>16</sup>, тогда как эпическое творчество не может быть связано с представлениями об «исходном», «оригинальном», тексте или индивидуальном авторстве (что, кстати, эксплицитно провозглашается и самим исследователем [404, т. 1, с. XXIII—XXIV]).

В сфере популяризации содержания древнеиндийского эпоса в широких читательских кругах ученые нашей страны безусловно опередили своих зарубежных коллег<sup>17</sup>. После опубликования более четверти века тому назад научно-популярной книги Г. Ф. Ильина «Старинное индийское сказание о героях древности» [101], впервые позволившей русскому читателю ознакомиться с содержанием «Махабхараты», были изданы выполненные совместно Э. Н. Темкиным и В. Г. Эрманом подробные литературные изложения обеих древнеиндийских эпопей [139; 211]. Помимо ценности подобных публикаций для всех, кто интересуется историей индийской литературы, — а круг таких читателей непрерывно расширяется, — упомянутые переложения эпоса, и в особенности последнее по времени издание — «Три великих сказания древней Индии» [260] (куда кроме «Махабхараты» и «Рамаяны» вошла и десятая книга «Бхагаватапураны»), безусловно полезны и специалистам. Эти издания предоставляют в распоряжение ученых впервые осуществленные на русском языке своеобразные «беллетризованные индексы» эпических сюжетов, позволяющие ориентироваться в содержании древнеиндийского эпоса.

Преодолевая барьер временных и культурных различий, обращаясь к эпическому достоянию страны с многовековыми традициями, исследователи содействуют духовному сближению народов с исторически различными судьбами. Если использовать далекую аналогию, то, подобно тому как эпос и поныне является в Индии признанной основой культурного единства, осуществление полного перевода «Махабхараты» и «Рамаяны» на русский язык могло бы послужить объединению усилий специалистов различных научных направлений, связанных с изучением традиционного наследия Индии. В случае, если бы эта задача была решена (что равным образом приложимо и к полному переводу древнеиндийского эпоса на другой европейский язык, в первую очередь по степени уже сделанного — на английский), читающий мир обогатился бы известными ему до сих пор частью в отдельных фрагментах, частью же понаслышке произведениями высокой эпической поэзии. Интерпретированный на современном уровне знаний, адекватный в смысловом и художественном отношении полный перевод эпоса расширил бы исследовательскую базу многих отраслей индологии.

Новый период изучения древнеиндийского эпоса отличается от предыдущих сдвигами методологического характера и расширением масштаба научных исследований. Теория фольклорного генезиса эпоса, разработанная М. Парри и А. Лордом на материале живой эпической традиции и классических эпосов древности и средневековья, была использована при исследовании индийского эпоса, обнаружившего в своих определяющих чертах убедительное сходство со стилистическими и композиционными характеристиками устной эпической поэзии.

Обобщающая работа П. А. Гринцера «Древнеиндийский эпос. Генезис и типология» [62] явилась итогом новейших мировых достижений в области изучения «Махабхараты» и «Рамаяны». Нужно отметить, что первым, кто обратил внимание на «Махабхарату» как на памятник устной эпики, был М. Б. Эммонс [334]. Последующие шаги к установлению устно-фольклорного ее генезиса сделали Р. К. Шарма [432] и Н. К. Сиддханта [436], предложившие классифицированное описание отдельных сторон поэтической системы эпопеи. «Рамаяна» как произведение устно-эпической традиции исследовалась Н. Сен [430] и Дж. Брокингтоном [298; 299; 300]. Благодаря исследованиям П. А. Гринцера и Я. В. Василькова исключительно важная для древнеиндийского эпоса гипотеза о его исходной фольклорности превратилась в доказательную научную теорию, которая подтверждается выявлением в тексте «Махабхараты» динамического комплекса черт устной поэзии [31, с. 97]<sup>1</sup>.

Изучение данных самой «Махабхараты», учитывающее жанровые особенности памятника, позволяет (в известной степени условно) восстановить картину раннего этапа бытования эпической традиции, по крайней мере важнейшие ее стороны. «Махабхарата», как в ней же и сообщается, была исполнена впервые во время жертвоприношения змее, которое устроил царь Джанамеджая, внук эпического героя Арджуны. Это ее исполнение связывается с именем мудреца Вайшампаяны, ученика легендарного Вьясы, которому традиция приписывает создание не только эпоса, но и Вед и большинства пуран. От имени Вайшампаяны и ведется большая часть эпического повествования. Из уст брахмана-риши Вайшампаяны поэму воспринял суита Уграшравас и поведал ее отшельникам во время другого, также двенадцатилетнего жертвоприношения, которое и на этот раз было устроено царем.

Обращая внимание на дважды описанные в экспозиции «Махабхараты» ее исполнения в течение длительных жертвенных обрядов, исследователи, разумеется, не имеют в виду упрощенную связь между возникновением эпической традиции и древним ритуалом. Речь может идти только о приблизительной реконструкции обстановки ранних исполнений эпоса, о социальной среде, от которой исходит «заказ» на эпическое ис-

полнение, и об исполнителях эпоса, которыми, по его же данным, являются брахман и колесничий-сута, свидетель военных действий царя. При этом указанная в памятнике преемственность сказительской традиции — от брахмана к певцу-суте — в действительности шла явно в противоположном направлении.

Исполнения «Махабхараты» происходят и в период индийского средневековья и продолжают до сих пор, свидетельствуя о жизнеспособности древнего эпоса. Допустимо предположить, что практика обращения к эпосу во время крупных религиозных церемоний и праздничных торжеств в какой-то мере воспроизводит ту обстановку, в которой эпическая традиция начинала свое существование. Данные «Махабхараты» об устных ее исполнениях нисколько не противоречат материалу как других древних эпосов мира, так и живых, современных. Вопрос о социальной среде, в которой зародился и развивался эпос, имеет принципиальное значение, поскольку от его решения зависит понимание того, чьи именно идеалы выражены в первую очередь древними эпическими памятниками и какой аспект их содержания является исходным. Привлечение наряду с материалом эпоса свидетельств из санскритоязычной литературы Индии, использование типологических параллелей из мирового эпического фонда позволяют установить, что представляли собой в социальном плане постоянно упоминающиеся в «Махабхарате» категории эпических певцов — суны, магадхи, вайталики и др. [62, с. 17—22]. Различаясь положением при дворе, сказители, генеалогисты и панегиристы, прославлявшие деяния царя и его род, объединялись, по всей видимости, в разряды полупрофессионального характера.

Согласно полученным эпосоведами типологическим данным, первичным содержательным компонентом эпоса выступает героика, и потому истоки «Махабхараты», как и других эпосов мира, нужно искать в той социальной среде, в которой ведущую роль играло сословие воинов (кшатриев) и которая в условиях эпического прошлого — «героического века», периода «военной демократии» — условно определяется как народная. Колесничие-суны, явившиеся первыми носителями эпической традиции, представляли собой социальную группу, тесно связанную с кшатрийским сословием. Это совершенно не означает, что другие и, как можно предполагать, достаточно широкие слои населения были изолированы от непосредственного участия не только в слушании эпоса, но и в его сложении и исполнении. Эпосу вообще суждена долгая жизнь именно потому, что с самых его истоков эпические идеалы, в сущности, универсальны, отвечая чаяниям и устремлениям самых разных общественных слоев.

Фигура древнего панегириста-суны, популярного в воинской среде лица, выдвигается на видное место в батальных частях «Махабхараты». Но эпос указывает и на иной тип сунов — паураников, исполнителей «старин» (пуран), которые в эпосе наде-

ляются высоким статусом, близким брахманскому. Рассмотрение диахронического материала о носителях традиции древнеиндийского эпоса позволяет сделать важный для понимания социальной эволюции сутов вывод о расслоении этой некогда единой среды и «брахманизации» определенной ее части [40]. Данные «Махабхараты», подкрепляемые фактами из практики бытования иных эпосов, не только показывают, каким путем, а точнее, на каких путях совершалось постепенное преобразование героического эпоса Индии в философско-дидактический, но и подтверждают особенно значимое в связи с проблемой генезиса «Махабхараты» положение о том, что основные этапы своей эволюции эпопея прошла задолго до письменного закрепления, еще на устной стадии ее существования. На социальный статус первоначальных носителей эпической традиции (сутов) несомненное воздействие оказала та ситуация, которая сложилась при исполнении «Махабхараты» на путях религиозного паломничества к древнейшим святыням, тиртхам. Создатели эпоса были вынуждены учитывать интересы паломнической среды, которая обеспечивала эпическому исполнению массовую аудиторию, и параллельно приспосабливать эпопею к вкусам брахманства, которому удалось взять под свой контроль управляемые в бесчисленных тиртхах культы.

Значение этих выводов современного эпосоведения выходит за рамки научно-теоретических обобщений, особенно если иметь в виду достаточно сильные позиции, которые все еще занимает в индийской науке традиционалистское направление [43]. Традиционалисты представляют «Махабхарату» произведением ведийско-брахманской традиции, призванным утверждать религиозно-этические идеи дхармашастры (ср. высказанную еще в XIX в. и тогда же оспоренную идею И. Дальманна). Эпические певцы-суты оказываются с этой точки зрения социальной группой, изначально ориентированной на брахманское сословие. Научный традиционализм искажает историю становления индийской эпической традиции и, не считаясь с выводами мировой науки об эпосе, настаивает на неоправданной в этом отношении исключительности «Махабхараты».

Для понимания связей эпопеи с древней традицией словесности не последнее значение имеют ее самоназвания — пурана («повествование о древности»), итихаса («быль») и акхьяна («предание»). Этими именованиями эпос фиксирует характер своей тематики, утверждает достоверность описываемых событий, а также определяет свой жанр. Примечательно, что, вписываясь таким путем в повествовательную традицию, эпос подтверждает сведения поздневедийской литературы («Атхарваведы», упанишад, сутр) о его причастности к жертвенному ритуалу, вербальной его части. Далеко не бесперспективна для освещения раннего этапа эпической традиции наметившаяся со времени А. Хольцманна-младшего и аргументированная впоследствии Р. Н. Дандекармом, М. Б. Эмено и П. А. Гринцером

гипотеза, согласно которой уже в ранневедийский период сосуществовали две синхронные повествовательные традиции, «два рода устной поэзии: один — по преимуществу чисто религиозной или магической — поэзии гимнов, и другой — поэзии, которую можно назвать праэпической» [62, с. 23]. «Махабхарата» поставляет неоспоримые свидетельства того, что брахманская традиция с ее склонностью к жесткой стабилизации воспроизводимых по памяти текстов оказала воздействие не только на оформление и способ воспроизведения одного из разделов эпоса — так называемых паломнических текстов [40], но и на композицию некоторых других эпических фрагментов.

Большой фактический материал о связи древних эпосов (хеттского, аккадского, греческого и др.) с ритуальными торжествами показывает роль этих важнейших социальных факторов в создании благоприятных условий для длительного исполнения эпоса. Мнение гомероведа Ф. Вольфа, который на основании грандиозного объема древних эпосов ставил под сомнение возможность их устного исполнения, опровергается данными фольклористики о продолжительности эпической импровизации [62, с. 26—28]. При восстановлении этой картины важно также иметь в виду то обстоятельство, что эпос древности, очевидно, пелся сказителями под аккомпанемент несложного струнного инструмента, а однообразная мелодия служила в основном вспомогательным средством, помогавшим держать ритм повествования. Понятие традиционности эпического творчества складывается, таким образом, из нескольких составляющих, одно из которых — песенная основа исполнения эпоса. Как пишет П. А. Гринцер, «неизменные мелодические матрицы помогают певцу конструировать метрически правильные стихи, и они же несут важнейшую мнемотехническую функцию, предлагая ему готовые ритмические схемы, ассоциированные в его памяти с традиционными сюжетами, фразеологией, изобразительными приемами и в значительной степени предопределяющие их» [62, с. 32].

Традиционный характер устно-фольклорного повествования находит также свое подтверждение в подчеркиваемой эпосом преемственности исполнительского искусства, сюжетов и тем, передаваемых от отца к сыну (сута Уграшравас наследует их от своего отца Ломахаршаны) или от учителя к ученику (Вайшампаяна, как уже упоминалось, считается учеником Вьясы), а также в отсылках к предшествующей традиции исполнения, в упоминаниях о сказительском даре как чуде, владение которым нередко связано с благосклонностью божества<sup>2</sup>. Стандартизованность набора сюжетов, стилистических средств и приемов композиции не идет вразрез с индивидуальной неповторимостью каждого исполнения эпоса, при котором певец, оперируя всем тем, что уже признано слушательской аудиторией, для которой он творит, обладает свободой импровизатора: он «сочетает традиционные элементы особым путем и способом, пол-



сказанными ему собственными возможностями и конкретной ситуацией исполнения сказания» [62, с. 36].

Сегодня кажутся привычными ссылки на теорию М. Парри, видевшего в формульной основе эпического творчества решающее доказательство его устного характера. Однако осознание сюжетно-тематической, стилиевой и композиционной целостности столь крупного по величине и многопланового по содержанию эпоса, каким является «Махабхарата», и в особенности того факта, что эпопея передавалась изустно из поколения в поколение в течение почти целого тысячелетия, давалось с немалым трудом<sup>3</sup>. Формульная теория Парри—Лорда, примененная к древнеиндийскому эпосу, подтверждает устно-фольклорную природу эпического творчества.

М. Парри не был первооткрывателем одной из самых существенных черт фольклорной стилистики — исключительной повторяемости одних и тех же или сходных между собой словосочетаний. И ранее изучавшие эпический фольклор отмечали обилие в нем постоянных эпитетов, сравнений и других повторяющихся поэтических приемов, но не акцентировали внимание на их связи с устностью фольклора. Начав свои исследования с гомеровских поэм и обратившись затем к современной сербохорватской традиции, М. Парри предложил для всех типов лексических повторов единое обозначение — «формула». При этом им было выявлено значение формулы для устной эпической импровизации и показана обусловленность ее положения в стихе поэтическим размером. По справедливому мнению П. А. Гринцера, «пафос определения Парри — в указании на метрическую обусловленность формул, которая позволяет эпическому певцу автоматически преодолевать все сложности метра своего сказа, конструируя с их помощью правильные стихи» [62, с. 37].

Понятие формулы уточнено Дж. Кёрком, который показал, что формульными могут быть не только словосочетания, но и отдельные слова [387]. В числе коррективов, внесенных в концепцию формулы, существенна поправка П. А. Гринцера к тезису М. Парри о действии принципа экономии при конструировании эпического стиха (этот принцип был выявлен на гомеровском материале). Такой критерий «лишь в ограниченном масштабе приложим к древнеиндийскому эпосу, где бо́льшая, чем в гомеровском эпосе, метрическая иррегулярность стиха, а с другой стороны, богатый выбор синонимов, свойственный санскриту, допускали сосуществование метрически и семантически идентичных формул» [62, с. 38]. Приложение П. А. Гринцером к языку индийского эпоса другого, столь же важного тезиса относительно того, «что формулы в значительной своей массе не окостеневшие и неизменные фразеологические блоки, но своего рода идеальные модели» [62, с. 38], показало свою правомерность.

П. А. Гринцер, рассмотревший эпические формулы в их от-

ношении к метрическому строю языка, а также технику их сложения и назначение в тексте, предложил семантическую классификацию стереотипных выражений. Эта классификация, особенно по сравнению с предпринимавшимися ранее (например, Р. К. Шармой), представляется более логичной, достаточно общей и репрезентативной. Согласно этой классификации, формулы древнеиндийского эпоса могут быть разделены на шесть разрядов: 1) атрибутивные (имена действующих лиц с их постоянными эпитетами, а также все виды эпитетов и прилагательных), 2) повествовательные, т. е. краткие характеристики повторяющихся действий, событий и состояний, 3) вспомогательные, выражающие временные и числовые отношения и служащие композиционными связками, 4) формулы, встречающиеся в прямой речи, 5) формулы-сентенции, устанавливающие связи эпоса с широким кругом древнеиндийской литературы, и 6) формулы-сравнения, к которым отнесены и иные содержащие элементы компаративности поэтические фигуры типа двучленной метафоры [62, с. 40—46]. В приложении к книге дается обширный список формул с обозначением их метрических позиций.

Указанием на большую точность распределения в метрической схеме шлоки долгих и кратких слогов П. А. Гринцер вносит поправку в толкование эпического метра как свободно-силлабического. Соображения о завершающей роли строф триштубха — эти строфы выступают как «своего рода резюме... того, что только что было сказано» — а также об употреблении их в эмоционально насыщенных местах повествования, в батальных эпизодах [62, с. 47—49] сопровождаются обобщающим замечанием насчет варьирования эпической метрики: «...метрическое выделение отрывков, особо значимых в формальном (концовка глав) и тематическом отношениях, лежит в русле индийской литературной традиции (особенно в ее ранних жанрах) и в принципе соответствует общим нормам устной эпической поэзии» [62, с. 49]. Метрическое варьирование шлоки отмечается, в частности, как средство, избавляющее эпическое исполнение от однообразия, а это совсем немаловажно, если учесть объем эпоса и протяженность сеансов импровизации.

Преобладающая в «Махабхарате» метрическая схема показывает, «что в ритмическом отношении наиболее маркированными в шлоке являются вторые стопы пады» (полустишия), на которые и приходится наибольшее количество формул [62, с. 51]. Эпическая формула обычно не превышает пады; выход же формулы за пределы этой ритмической единицы стиха означает, что формула разъединяется на несколько самостоятельных, совпадающих с падой. «Исходным элементом формулы», однако, предлагается считать не паду, а «двух-четырёхсложное опорное слово, находящееся во второй стопе пады и заполняющее, таким образом, метрически сильную... позицию» [62, с. 52—58]. Обилием варьируемых синонимов объясняется особая черта

формульного строения эпического текста, выражающаяся в том, что одно и то же «опорное слово» группирует вокруг себя несколько близких по значению формул (ср., например, «животные метафоры», образованные на основе опорного слова *ṛṣabha* — «бык»). Для разграничения формул и «формульных выражений», т. е. «нерегулярно встречающихся оборотов» [62, с. 64], выдвигается критерий частоты и устойчивости употребления того или иного словосочетания вместе с «опорным словом». Результаты проделанного П. А. Гринцером статистического анализа избранных текстов «Махабхараты» позволяют предполагать значительный процент формульности ее языка.

Преобладание в эпосе не формул, но «формульных выражений» приводит Я. В. Василькова к выводу о том, что основой строения эпического стиха являются формульные окончания пад, которые «либо сочетаются с самостоятельными инициальными формулами, либо организуют в паду неформульный (формульность которого недоказуема) языковой материал» [37, с. 183]. Для понимания особенностей композиции эпического микротекста важно следующее заключение о процессе конструирования шлоки: в случае, если «опорное слово» существенно для понимания высказывания (например, подлежащее), то именно к нему «подгоняется предшествующее движение стиха»; если же такое слово нейтрально по отношению к смыслу фразы и только завершает паду (как, например, слово в звательном падеже), то композиция стиха начинается с его инициального элемента [34, с. 5]. Таким образом, «опорные слова» выступают в качестве фундамента системы устно-поэтических приемов сложения эпического текста. Процесс образования «чистых формул», т. е. целиком формульных пад, проходит на фоне «единичных сочетаний с близким значением и общим „опорным словом“» [34, с. 12]. Если в структурной организации пады главенствующая роль принадлежит ее формульному окончанию, т. е. опорному слову, то в конструировании целой шлоки сходную функцию выполняет четвертая пада.

В исследование эпической формульности Я. В. Васильковым вводится понятие «развернутой формулы», т. е. такой, которая охватывает от двух пад до стиха целиком<sup>4</sup>. Среди этих формул имеются две группы, отличающиеся друг от друга по содержанию, функциональному назначению, способности к варьированию и частоте использования [34, с. 13—20]. К первой, более многочисленной группе относятся обладающие широкой вариативностью формулы, с помощью которых оформляются «общие места» эпического повествования и наиболее распространенные в эпосе мотивы (битвы, подвижничества, приема гостей и т. д.). Употребление этого вида формул проиллюстрировано на примере наиболее употребительной в тексте «формулы битвы», причем показана возможность реализации этой формулы посредством по крайней мере двух формульных моделей. Наличие в эпической поэзии обратного варианта, т. е. употребление одной

и той же формульной модели для реализации различного содержания, предлагается к рассмотрению в свете общих закономерностей устной эпикки [34, с. 20].

Вторая группа формул, значительно менее распространенная и варьированная, связана по этой классификации с определенными сюжетными линиями, образами конкретных персонажей, их речью и близка по своему типу формулам-клише. Вероятность появления таких формул в результате воздействия на устный эпос письменной традиции должна быть отвергнута уже на том основании, что формулы этой группы не лишены способности к варьированию, что более характерно для устной традиции, чем для книжной. Отсутствие дословно повторяющихся пассажей, состоящих из формул, подобных клише, снимает и то допущение, что они могут быть отражением в эпосе «рапсодической» стадии его бытования, когда традиция базируется на чисто мнемотехнической, а не на импровизационной основе [34, с. 20—22]. Следовательно, формулам этой группы свойственна та же функция, что и другим: они обеспечивают возможность эпической импровизации, содействуют построению метрически правильных стихов. Их специфическая роль проявляется в конкретизации характерных черт эпических образов и ситуаций.

С помощью таких приемов устно-поэтической техники, как «опорные слова», и служащих целям эпической вариации «формульных моделей» создаются развернутые формулы первой группы, оформляющие и основное повествование, и батальные эпизоды, и мифологические фрагменты. Я. В. Василькову удалось внести коррективы в тезис А. Лорда о якобы доминирующей в эпосе распространенности «чистых формул» и показать, что появление формульных пад связано преимущественно с убыстряющимся темпом сказа.

Разделение эпических формул на две основные группы позволяет учесть исчерпывающее число определяющих каждую из них параметров, т. е. не только содержание и метрическую позицию, но и степень варьирования, особую функцию в тексте, причастность к ритму повествования и т. д. Анализ более широкого материала «Махабхараты», сопоставление формульного стиля неоднородных в жанрово-видовом отношении фрагментов эпического повествования (нарративно-повествовательных, батальных и дидактических эпизодов) могли бы привести к дальнейшему уточнению формульной техники эпоса, что содействовало бы развитию общей теории эпического стиля. Но и в настоящем виде то, что выполнено эпосоведами, может служить основой для уточнения генезиса древнеиндийских эпических памятников.

Можно считать, что текст «Махабхараты» выдерживает проверку с помощью тестов на частоту использования формул. Ряд упомянутых уточнений теории формульности, расширение понятийного аппарата (введение терминов «опорное слово», «фор-

мультное выражение» и т. д.) служат совершенствованию методики М. Парри—А. Лорда в применении к материалу древнеиндийского эпоса, доказательства устно-фольклорного происхождения которого ликвидируют «барьер отчуждения» между «Махабхаратой» и мировой эпической традицией. Большим количеством формул и формульных выражений в «Махабхарате» и «Рамаяне», а главное, устойчивостью их связи с метром — таков один из наиболее веских доводов в пользу фольклорного генезиса древнеиндийского эпоса — подтверждается, согласно П. А. Гринцеру, положение П. Г. Богатырева «о сочетании традиции с импровизацией как основном законе устного творчества» [62, с. 91]. Определение «формульный» по отношению к авторскому стилю средневековья неприемлемо, поскольку использование традиционных приемов обусловлено здесь главным образом не требованиями размера, «но условным стилистическим канонам, господствующим в том или ином слое поэзии, особенно средневековой» [62, с. 92]. Особенности эпического текстосложения проясняет вывод о процессе появления формулы: «формулы не порождаются метром, но... заранее приспособлены к метру, призваны, словно элементарные единицы эпического стиха, этот метр составлять» [62, с. 94].

Перед изучающими древнеиндийскую эпическую традицию стоит вопрос о соотношении устной формы, в которой эпос существовал в течение долгого времени, с письменной его фиксацией, — говоря иными словами, о том, насколько точно рукописное наследие отражает действительные черты древних исполнений эпопей. В эпосоведении существуют две точки зрения относительно той стадии эпического творчества, которая является как бы переходной между двумя этапами жизни эпоса — устным и письменным. Некоторые исследователи считают, что письменную фиксацию памятников отделяет от стадии их устного бытования значительный период времени, в течение которого эпос приобретает стабильную форму и далее, вплоть до его записи и даже параллельно с появлением письменных версий, передается по памяти певцами-рапсодами. Эта точка зрения, подвергнутая критике в гомероведении, представляется неприемлемой по отношению к эпосу древней Индии уже по причине его внушительного размера. Едва ли можно предположить, что даже человек, одаренный феноменальной памятью, может запомнить наизусть такую гигантскую эпопею, как «Махабхарата», для исполнения которой в полном объеме сказителю, по подсчетам исследователей, необходимо около четырех месяцев.

Иная характеристика творческого метода сказителей «Махабхараты» вытекает из признания импровизационной передачи эпического произведения вплоть до его письменной фиксации. И более того, судя по данным «Махабхараты», нет оснований предполагать, что даже в условиях записи эпоса этот метод претерпел коренные изменения. В вопросе о том, что говорит

сама «Махабхарата» об эпических певцах,— являются ли они, условно говоря, «рапсодами», исполнявшими заученный наизусть текст, или «аэдами», т. е. сказителями, импровизировавшими на основе традиционных сюжетов и способов их воспроизведения,— существуют доказательства идентичности эстетико-психологической основы эпоса «и творениям греческого аэда, и песням кочевников» [31, с. 105]. Логично допустить, что с появлением записей эпоса отдельные его фрагменты могли передаваться в более или менее фиксированной форме, но такое допущение принципиально не меняет взгляда на традицию исполнения эпических произведений как на устно-фольклорную.

Действительно, в условиях существования письменности «по образцу» народных эпосов поэтами, владевшими приемами традиционной композиции, создаются произведения по сути своей «переходного» характера. Отражение в индийском эпосе письменной традиции является бесспорным, но речь здесь, по словам П. А. Гринцера, «должна идти не о письменном подражании некогда существовавшему устному версиям эпоса, но об обработке, контаминации, редактировании рукописей, после того как эпос был записан» [62, с. 96].

Анализ эпического стиля в русле развития теории формульности способствовал обоснованию фольклорного происхождения «Махабхараты». Рассмотрение наиболее характерных приемов ее композиции с тех же теоретических позиций сообщает этому выводу дополнительную аргументацию. Эпическое творчество, особый вид словесности, является организованной системой со свойственной ей упорядоченностью приемов текстосложения. Отталкиваясь от знакомого содержания, имея в своем распоряжении обширный и достаточно подвижный формульный фонд с его строгими принципами соответствия поэтическому размеру, сказитель опирается также на разработанные традицией импровизации композиционные приемы, знание которых облегчает непрерывный процесс исполнения эпоса.

При изучении композиции «Махабхараты» и «Рамаяны» исследователи обращаются к термину «тема», который А. Лорд определял как «повторяющийся элемент повествования или описания в традиционной устной поэзии» [396, с. 68; 62, с. 96]. Отличие «тем» от «общего места» состоит, по словам Я. В. Василькова, в том, «что она динамична в своей „полиморфности“; понятие „тем“ подразумевает наличие у нее невосстановимой во всей полноте парадигмы» [31, с. 98]. К общеэпическим «темам» древнеиндийского эпоса принадлежат такие, как «тема» царских и божественных советов, приема гостя, военных походов и сражений, описания оружия, а также «тем» плача, предсказаний и т. п. Протяженность развертывания «тем» не единообразна, как не одинаково и ее значение в повествовании. Наблюдение над различными способами

выражения одной и той же «темы» позволяет Я. В. Василькову сделать вывод относительно возможности обозначения «темы» минимальными средствами — отдельной формулой, в которой следует усматривать знак тематического ввода [31, с. 98]. По частоте использования и значению для композиции эпоса «темы» подразделяются на основные и факультативные — «темы-украшения», которые выполняют прежде всего изобразительную функцию.

Данными древнеиндийских эпоей иллюстрируются выводы А. Лорда и С. М. Бауры касательно способа реализации той или иной «темы» в повествовании: здесь также налицо последовательность традиционных элементов содержания с закрепленным набором формул, однако допускается варьирование конкретного оформления «тематической» структуры, так же как и нарушение ассоциативной связи между отдельными «темами». Сопоставление с материалом других эпосов древнего мира позволило П. А. Гринцеру сделать интересное с точки зрения эпической композиции заключение о том, что в древнеиндийском эпосе, так же как в греческом и вавилонском, важное значение имеет тема скитания героя в чужом краю, где он вступает в борьбу с чудовищами. Этническая специфика традиций находит отражение в деталях трактовки темы странствий: для древних греков этот «чужой край» — море, для индийцев же — глухие, тающие опасность леса [62, с. 97]. Своеобразие композиционного рисунка центральной темы «Махабхараты» — эпической битвы (повествование о ней занимает шесть полных книг) состоит в том, что битва распадается на отдельные поединки между героями эпоса и их недругами. Рассказы об этих поединках именно благодаря единообразию приемов изложения несут в себе большой эстетический заряд: «...в значительной мере лишенные индивидуальных характеристик, поединки сливаются в восприятии читателя в обобщенный, символизированный образ великой эпической битвы» [62, с. 99].

Еще на заре эпосоведения внимание исследователей было привлечено обилием в эпическом тексте всевозможных повторов. В современных исследованиях повтор (в сочетании с вариативностью) включается в систему правил устной композиции, которые соответствуют самой природе традиционно-импровизаторского творчества. Неточное осмысление причин повторяемости в обоих эпосах одних и тех же единиц содержания, лексических блоков, отдельных фраз или их сочетания приводило к ложным посылкам, лежавшим в основе усилий исключить из эпического текста якобы чуждые ему интерполяции или же установить прямую зависимость одного эпоса от другого. В действительности же сходство оформления отдельных частей повествования, использующего разнообразные виды повтора, должно быть объяснено общими для обоих эпосов закономерностями, которым подчиняется развертывание той или иной эпической темы.

Тематические повторы, а также повторение по инерции сказительской памяти единичных разрозненных или же нескольких связанных между собой шлок, естественно, не охватывают всего многообразия повторяющихся элементов повествования. Может быть повторен как в более краткой, так и в полной версии и заверченный эпизод. Наряду с последовательностью расположения таких повествований, отдаленностью их друг от друга или содержательной полнотой важна цель, с которой сюжет повторно раскрывается в тексте. Единство основной сюжетной линии в полной и краткой версии одного и того же сюжета оставляет возможность для расширения его содержания или, наоборот, появления в нем купюр в зависимости от того, под каким углом зрения ведется рассказ, что именно он должен укрупнить, подчеркнуть сообразно тому или иному моменту эпического действия.

Причины текстовых повторов проясняются, если принять во внимание особый характер устного фольклорного творчества. Начиная очередной сеанс исполнения, сказитель мог счесть необходимым (и композиционно оправданным) вернуться в краткой форме к освещению предыдущих событий, с тем чтобы напомнить о них слушателям. Помимо того, опираясь на знание традиционного фонда сюжетов, певец имел возможность руководствоваться сразу несколькими их вариантами и либо рассказывать их поочередно через какой-то интервал, либо контаминировать в один сюжет. Ясно, что лишь протяженностью повествования (хотя в отношении повторяемости сюжетов «Махабхарата» значительно превосходит «Рамаяну») невозможно исчерпывающе объяснить эпический повтор, как таковой. К числу повторяющихся принадлежат обычно те сюжеты, которые были наиболее популярны в древнеиндийском фольклоре, и объяснению их повторного введения служит прежде всего эстетическая уместность для фольклорной поэтики возвращения к уже известному содержанию.

Различия в изложении нескольких версий одного и того же сюжета лишь частично объясняют фактические противоречия и неточности в эпосе. Главным же фактором здесь выступает, по-видимому, выявленная в фольклористике сосредоточенность эпического певца «на непосредственных задачах, вытекающих из контекста данного эпизода, и хотя он всегда держит в памяти общий план поэмы, просто не может постоянно учитывать все, что было в ней, и все, что будет» [62, с. 109]. Показательный пример содержит первая книга «Махабхараты». Через две главы после упоминания о том, что умерший в лесу царь Панду был кремирован, говорится, что его тело, привезенное в Хастинапуру, обряжают и умащают благоговениями для торжественного погребения; в этот момент, как пишет П. А. Гринцер, перед сказителем стояла задача «разработать традиционную тему царских похорон со всеми их обрядами и атрибутами» [62, с. 109].



То, что противоречия внутренне присущи эпосу, явствует, в частности, из сопоставления Я. В. Васильковым двух фрагментов с одним и тем же сюжетом — «Сказания о Кирате» и «Рассказа Арджуны» из третьей книги эпосеи: эти противоречия обусловлены прежними контекстами, прежними случаями употребления «единиц плана содержания и вариативностью этих единиц» [31, с. 101]. К числу эпических противоречий, обнаруживаемых в «Рамаяне», относится, например, изображение параллельно происходящих событий как последовательных (четыре похода обезьян в разные стороны света на поиски супруги Рамы — Ситы), а также соединение в одну различных версий сказания. Так, в описании подвигов Ханумана на Ланке П. А. Гринцер усматривает естественную для фольклора контаминацию той версии сказания о битве с Раваной, где царь обезьян выступает лишь помощником Рамы, т. е. лицом второстепенным [62, с. 111—113].

В эпических памятниках Индии большой объем занимают так называемые «вставные», т. е. не имеющие отношения к развитию центрального сюжета, фабульные повествования и теоретико-дидактические пассажи. Долгое время именно обилие таких «вводных» повествований служило поводом к тому, что индийской эпосе отказывали в содержательном единстве. Обширный круг традиций словесности, помимо древнеиндийской, подтверждает то положение, что наличие инкорпорированного материала не является особенностью, свойственной исключительно «Махабхарате»: так проявляет себя один из принципов устно-поэтической техники в сфере эпической композиции. По сравнению с «расщеплением одного эпического события на две сцены» [62, с. 106] сюжетные связи двух близко расположенных, сходных по содержанию «вставных» повествований более отчетливы в том случае, когда краткая версия предшествует развернутой (последняя излагается обычно в ответ на просьбу слушающей аудитории, которая не удовлетворяется кратким рассказом). Расширенная версия в отношении целенаправленной комбинации содержательных блоков подчиняется, как и сходные по сюжету повествования, встречающиеся изолированно, действию одной и той же закономерности — отбору нужного содержания в зависимости от цели изложения.

«Вставные» эпизоды, не связанные с основным эпическим сюжетом, кажутся на первый взгляд лишь приводящими к отклонению от центральной линии повествования. Очевидно, что вопрос об их связанности с главным действием и конкретно — с тем участком текста, к которому они подключаются, требует дальнейшего осмысления (тем более что такой «вводный» материал занимает более половины всего объема «Махабхараты»). Побочные истории, в которых отражены какие-либо события из жизни эпических героев, действительно могут быть расценены, по выражению П. А. Гринцера, как «последствия эпической циклизации» [62, с. 115]. Сложнее, однако, обстоит

дело с отступлениями от главного сюжета в сторону обширного фольклорного фонда. Описание событий эпоса нередко прерывается переложениями мифов, легенд, героических преданий или теоретическими пассажами, содержание которых имеет многочисленные параллели в других памятниках древнеиндийской словесности и даже традициях других регионов.

В плане оценки «вставных» эпизодов под углом зрения их роли в композиции «Махабхараты» первый шаг был сделан В. Пизани [417], который доказал, что путем обращения к «вводным» сюжетам заполняются временные «зияния», когда действие эпического сюжета приостанавливается. В книге «Лесной», например, особо богатой «вставным» материалом, Пандавы находятся в лесах и как бы выключены из действия; поучение Бхишмы, занимающее две книги эпоса — двенадцатую и тринадцатую, заполняет образовавшуюся в сюжете паузу между завершением битвы на Курукшетре и последними в жизни героев событиями. Другое дело, что теория временных «хиатусов» не проясняет причин того, почему образуются такие «зияния» в событийном времени эпоса. Объяснение этого может заключаться в том, что особая значимость некоторых периодов жизненного цикла эпических героев утверждается путем «растягивания» рассказа о них; кроме того, сказители явно стремятся к пропорциональному выравниванию объема повествования о предвоенных, батальных и конечных событиях эпоса. Изолированность «вставных» историй от главной сюжетной линии эпоса проявляется, как можно заметить, в основном в самостоятельности их содержания. Во всем остальном — по своему идейному наполнению, композиции, языку и стилю — инкорпорированный материал образует с центральным повествованием единое целое; при этом назначение инкорпорации вполне определено: она иллюстрирует, дополняет, расширяет смысл отдельных участков изложения, а в конечном итоге — самого эпического сюжета.

В качестве композиционного приема устной эпики, используемого, например, и в древнегреческом, угаритском, шумерском, вавилонском и скандинавском эпосах, рассматриваются эпосоведением «вводные» эпические фрагменты особого рода — те, которые состоят из сплошных перечислений, «каталогов», включающих названия городов, стран, народностей, деревьев, растений и животных, а также имена мифологических и героических персонажей, их развернутые генеалогии и т. п. Главное назначение этих каталогов заключается в том, что с их помощью сказитель как бы обновляет в памяти перечень нужных имен и реалий, одновременно пользуясь таким «реестром» как средством регуляции ритма эпического сказа [62, с. 114—115].

В завершение краткого обзора того, что сделано в области обоснования устно-фольклорного генезиса древнеиндийского

эпоса, следует затронуть вопрос об эпической хронологии — о приблизительных границах традиции «Махабхараты» и «Рамаяны» (абсолютная хронология) и временном соотношении эпосов между собой (относительная хронология). Исторические свидетельства поры бытования эпоса вплоть до его записи, как известно, скудны, поэтому для установления его хронологических рамок особое значение приобретает использование наряду с эпическими свидетельствами различных других данных — этнографических, археологических, литературных и лингвистических.

Одним из возможных путей, ведущих к установлению хронологических границ «Махабхараты», является определение того периода, когда эпос сложился приблизительно в доступном нам виде. По сведениям эпиграфики, «Махабхарата» как текст религиозного содержания известна с V—VI вв. н. э., начиная же с VII в. упоминания о ней встречаются в классической санскритской литературе (у Субандху и Баны) и в философских сочинениях (у Кумарилы); примерно тогда же она становится известна и за пределами Индии. Очевидно, что к V в. н. э. «Махабхарата» уже существовала в современном ее составе [62, с. 137]. И в то же время косвенные данные — знакомство эпоса со сложившимися философскими системами, зрелыми индуистскими догматами, литературой дхармашастр и ранних пуран, с теми народностями, с которыми, судя по историческим сведениям, индийцы соприкоснулись в начале нашей эры, — не позволяют отодвинуть дату конечного оформления «Махабхараты» вглубь далее того рубежа, на котором настаивал еще Э. У. Хопкинс, — III—IV вв. н. э. [62, с. 136—139]. Отсутствие упоминаний о «Махабхарате» в «Рамаяне» делает допустимым предположение, что вторая эпическая поэма древней Индии (хотя, вероятно, и не совсем в том виде, в каком она известна как «Рамаяна» Вальмики) оформилась несколько раньше, чем «Махабхарата». Но сходство той политической, экономической и социальной обстановки, которую отражают и «Рамаяна» и «Махабхарата», а также то обстоятельство, что первые сведения об индийских эпических поэмах как о сложившихся произведениях относятся в целом к одному и тому же периоду, делают оправданной датировку их конечного оформления также одним временем — приблизительно III—IV вв. н. э.<sup>5</sup>

Степень гипотетичности нижнего хронологического предела «Махабхараты», т. е. времени, когда появились первые версии эпоса, еще более велика. Знакомство эпоса с ведийской литературой (четырьмя самхитами, брахманами и упанишадами, упаведами, ведангами и сутрами) делает возможным допущение, что основной корпус ведийской литературы ко времени становления эпической поэмы уже сформировался. Этот тезис, однако, едва ли доказуем, поскольку ведийский материал мог быть воспринят эпопеей в течение любого последующего периода. Упоминания о «Махабхарате» появляются впервые в позд-

них сутрах, а также в грамматических трудах Панини (приблизительно V в. до н. э.) и Патанджали (II в. до н. э.), поэтому представляется возможным считать приблизительным временем принятия эпопеи ведийской традицией III—IV вв. до н. э. Признавая правдоподобной установленную последователями на основе косвенных данных, содержащихся, в частности, в буддийской литературе (палийском каноне «Типитака»), нижнюю границу формирования «Рамаяны» (примерно II в. до н. э.), П. А. Гринцер, опираясь на выводы М. Винтерница, вносит следующее пояснение: «Вероятно, и до II или IV вв. н. э. циркулировало в устной поэзии множество песен о Раме и о Пандавах с кауравами, которые, хотя и не были циклизированы в большие поэмы, часто имели иную направленность и смысл, чем эпос — их наследник, но донесли до творцов эпоса те древнейшие сказания и память о тех ставших уже легендарными событиях, которые легли в основу „Рамаяны“ и „Махабхараты“» [62, с. 152]. Подкрепленным серьезной аргументацией является положение, отстаиваемое Я. В. Васильковым: самый нижний хронологический предел «Махабхараты» связан с культурой серой расписной керамики и приходится примерно на XI—X вв. до н. э. [41].

В целом можно утверждать, что основные вехи на пути изучения «Махабхараты» в сопоставлении с другими эпосами мира намечены верно и устный характер происхождения индийского эпоса следует полагать доказанным. Это не означает, однако, что в области исследования генезиса эпической традиции Индии не осталось нерешенных вопросов и «белых пятен». Далеки от исчерпывающего решения вопросы, касающиеся истории сложения древнеиндийского эпоса, его причастности к сакрализованной сфере общественной жизни, равно как и сущности, а также хронологии основных периодов его эволюции. Дальнейший системный обзор материала «Махабхараты» под углом зрения его устно-фольклорных соответствий способствовал бы более четкому установлению отличий стилистики и композиции индийской эпопеи. Практическими шагами в этом направлении могут явиться специальные исследования художественного языка эпоса во всей совокупности главных его черт (эпитет, сравнение, метафора и т. д.). Это показало бы значение эпоса для традиции словесности, выявив, с одной стороны, картину преемственности поэтических приемов, с другой — коренные отличия эпического текстосложения от индивидуального стиля авторской поэзии.

Разделение составляющих содержание эпоса сюжетов на типовые мотивы позволило бы конкретизировать способы их реализации и прояснить ассоциативные связи, существующие между ними, а также приемы композиционного сцепления отдельных эпических фрагментов. Для решения этих проблем необходимо систематическое привлечение сравнительно-эпосоведческих данных, типологически близкого материала.

Вопрос о том, насколько реальны события, которые описывает «Махабхарата», трактуя их как «деяния предков», неоднократно ставился наукой прошлого и продолжает дискутироваться в настоящее время<sup>1</sup>. Многоаспектность содержания индийского эпоса порождала разнообразные «уровни» его интерпретации в соответствии с теми или иными научными подходами<sup>2</sup>. Лежащее на поверхности конфликтное начало эпического сюжета побуждало исследователей прошлого к предпочтению для его истолкования тех традиционных, и прежде всего мифологических, построений, в которых очевиден элемент противоборства. Возможно, ощущением «весомости» такого рода мифологического компонента в содержании эпоса частично и продиктована интерпретация А. Людвигом событийной канвы «Махабхараты» в связи с «природным» мифом [397]. Другие попытки раскрытия символики эпического сюжета в русле той же мифологической теории, такие, как трактовка Л. Дхара, считавшего сюжет эпопеи отражением солярного мифа [323], или А. К. Кумарасвами, видевшего в этом сюжете исключительно перенесенную на человеческий уровень борьбу между богами и демонами [309], также сводятся к абсолютизации эпического мифологизма. В заключениях подобного рода представление об историзме эпоса подменяется поисками его «мифологической доминанты», и какая-либо соотнесенность сюжета «Махабхараты» с историей, таким образом, совершенно отсутствует.

Этнологом 30-х годов Г. Я. Хелдом [360] была предпринята небезуспешная попытка определить тот тип устройства общества, который нашел опосредованное отражение в «Махабхарате». В концепции Хелда о различии племенных ритуалов, распределенных им в соответствии с дуальным принципом социальной организации, косвенным отражением которой, по его мнению, и является противостояние Пандавов и кауравов, иногда усматривается влияние «социомифологизма». Но, как представляется, ученый никоим образом не ставил перед собой цели возведения эпоса к мифологическим или ритуальным «корням», лишь обнажая возможные, с его точки зрения, истоки эпического сюжета, равно как и связи «Махабхараты» с архаическим ритуалом.

В конце 50-х годов индийская эпопея наряду с другими эпосами индоевропейского мира послужила Ж. Дюмезилю материалом для его функционально-мифологического анализа [324; 325]. Развивая концепцию С. Викандера, Дюмезиль высказал предположение, что важнейшие мифологические, а также раннеэпические традиции отражают три основные функции существовавших в древности социально-политических институтов: магико-юридическую, военную и обеспечения материального благосостояния общества. Впоследствии, правда, Дюмезиль не без оснований упрекали в некоторой прямолинейности: эпиче-

ский материал не всегда ложился в выработанную им схему.

Эти и подобные им концепции отмечены выделением отдельных аспектов эпического содержания, наиболее открытых истолкованию. Те же ученые, которые видят в сюжете «Махабхараты» только воспроизведение мифа, тем самым приписывают ей односторонний символизм. Примером иного, но также символического истолкования эпического сюжета может служить многотомный труд Н. Тхадани [446], посвященный подробному доказательству той идеи, что в основе эпического конфликта лежит борьба даршан, классических философских систем древней Индии. Их положения, действительно, представлены, хотя и не в систематизированной форме, в дидактических разделах «Махабхараты», но даже беглое знакомство с этим материалом показывает, что он недостаточно последовательно соотносен с содержанием эпоса в целом. Попытки же «философизировать» сам эпический сюжет представляются и вовсе курьезными.

Вся система доказательств И. Дальманна, который выдвинул предположение об изначальной установке эпоса на проповедь универсального религиозно-этического закона — дхармы, подтверждает значение этой концепции для понимания не столько сюжета (интерпретированного Дальманном как символизация борьбы Дхармы и ее противоположности — Адхармы), сколько содержания «Махабхараты». Любая теория, преувеличивающая роль символизации в освещении эпосом его прошлого, искажает действительную историю и превращает «Махабхарату» в необъяснимое исключение из мировой эпической традиции [62, с. 157].

В ряде упомянутых работ задача интерпретации сюжета «Махабхараты» подменяется истолкованием тех или иных сторон ее содержания. Синтез же верно вскрытых В. С. Суктханкаром в «Махабхарате» трех главных уровней отражения эпосом действительности — уровень эпической героики, этический и религиозно-философский [445] — не является изначальным присущим эпосе, он сформировался в процессе развития эпической традиции. Труднодоказуемо и положение Суктханкара об универсально-символическом значении совокупности этих уровней содержания эпического памятника.

Мифологические, социологические, символические теории, предлагавшиеся для интерпретации сюжета «Махабхараты», не слишком способствовали прояснению его связей с историей, поскольку такими теориями эти связи совершенно не затрагиваются. И все же ряд ученых прошлого ставили вопрос об исторической достоверности воспеваемых эпосом событий, но единства мнений по поводу главных участников, не говоря уже о сути военного конфликта, признававшегося реальным, достигнуто не было. Так, согласно Х. Лассену, в «Махабхарате» описывается имевшая место в глубокой древности затяжная война, длившаяся в течение века, тогда как Г. Ольденберг сужает ее масштабы до незначительного столкновения. По мнению

А. А. Макдонелла, главными сторонами в битве выступали куру и панчалы, тогда как Ф. Парджитер и Дж. Грирсон подчеркивали, что племена Мадхьядеша сражались с народностями окружающих ее областей. Немаловажное утверждение этих исследователей об отражении в эпическом конфликте борьбы племенных коалиций не получило развития.

Поскольку интересы эпосоведов долгое время концентрировались прежде всего на текстологических проблемах, сам вопрос о соотношении эпического сюжета с историей оставался тогда на периферии науки. И если выдвигались предположения об историчности главных событий эпоса, то строились они на собственно эпических данных, а также тех сведениях, которые можно было почерпнуть из древнеиндийской литературы.

Оживлению интереса к проблеме историчности «Махабхараты» в последние десятилетия способствовало открытие индийскими археологами на территории Северной Индии древней культуры, названной «культурой серой расписной керамики». Локализация этой культуры, датированной концом II — началом I тысячелетия до н. э., совпадает с территорией Мадхьядеша, т. е. той областью, с которой эпическая традиция связывает расселение действующих в «Махабхарате» племен и на которой разворачиваются воспеваемые в ней события. Таким образом, по времени существования и своему местонахождению «культура серой расписной керамики» могла быть сопоставлена с той, которая отражена как далекое прошлое в древнеиндийском эпосе.

На первых же порах археологи столкнулись с неожиданным парадоксом. Та Хастинапура, которая рисуется в «Махабхарате» столицей крупного царства, городом с поражающими великолепием дворцами, предстала, по словам Я. В. Василькова, примитивным «скоплением глинобитных хижин, жители которых занимались земледелием, скотоводством и охотой» [41, с. 51]. Несовпадение этой картины с тем, что описывает эпос, и послужило отправной точкой для расхождения взглядов индийских ученых на историзм эпопеи. Историки традиционного направления отстаивали позицию, согласно которой события «Махабхараты», воспринимаемые как достоверные, трактовались совершенно конкретно. Согласно их утверждениям, центральный сюжет эпоса опирается на реальный исторический факт — битву племен в 3102 г. до н. э. Ученые этой школы выступили с утверждением, что современная археология неправомерно «омолаживает» эпос и вообще «имеет дело, очевидно, не с эпической Хастинапурой, а со значительно более поздним поселением. Другие индийские историки, напротив, трактуя сюжет эпоса как вымышленную конструкцию, были убеждены в том, что от времени «культуры серой расписной керамики» в памяти эпопеи удержалось лишь представление о внутриродовом конфликте, причиной которого послужила борьба за престол. Трактовка эпосом его исторического прошлого оказалась, та-

ким образом, приравненной к тем событиям, которые реально легли в основание эпического сюжета.

Критический разбор этих точек зрения на историчность «Махабхараты» дал Я. В. Васильков, пришедший к заключению о том, что оба указанных «подхода к проблеме одинаково игнорируют характер эпической традиции, фольклорную основу поэтики эпоса и, главное,— специфический характер эпического историзма» [41, с. 52]. Если считать эпос древней Индии продуктом письменной традиции, тогда от него правомерно ожидать более или менее конкретного воспроизведения истории. Если же «Махабхарата» есть произведение устно-фольклорное, как это доказано современным эпосоведением, тогда его историзм имеет совершенно иной характер.

Еще в пору становления индологии исследователи обратили внимание на неоднородность, «многослойность» (термин П. А. Гринцера) эпического содержания. Непоследовательность «Махабхараты» в изображении событий (так называемые фактические противоречия) может быть объяснена устно-импровизационным характером эпической традиции. Нравственная противоречивость некоторых действий героев, если подвергнуть этот вопрос пристальному анализу, должна рассматриваться в связи с общей этической концепцией эпоса: то, что совершается в угоду конечному торжеству дхармы, оправданно и правомерно. Но к совершенно иному виду противоречий следует отнести совмещение в эпосе разнородных культурных представлений, которые никак не могут восходить к одному и тому же историческому периоду. Приметы родо-племенной организации (сабха, паришад) и экспансионистский облик крупных империй (к примеру, Магадхи); архаические обычаи (такие, как полиандрия, левират или умыкание невесты) и борьба за влияние в обществе между высшими сословиями — брахманами и кшатриями; архаика религиозно-мифологических построений и процесс сложения индуизма — перечень подобных явлений можно продолжить. Важна, однако, не только сама констатация гетерогенности эпического материала [62, с. 171], но и последующее развертывание этого положения, позволяющее избежать упрощенного представления о содержании эпоса как о пестром конгломерате разноречивых сведений.

Работами отечественных санскритологов подтверждается правильность воззрений А. Н. Веселовского на исторический аспект эпоса. Цитируя его высказывание, П. А. Гринцер пишет: «,...История, на которой оснуется эпос“, в целом не тождественна каким-то конкретным событиям и ...всякий эпос содержит „наслоение фактов, слияние несколькими веками разделенного“» [62, с. 171]. В свете устно-фольклорного характера эпической традиции крайне важна современная концепция историзма, отстаивающая качественно отличное от книжной литературы отношение эпоса к истории и, следовательно, ее воспроизведение. Тот факт, что в «Махабхарате» совмещаются неодно



родные пласты содержания, нужно отнести главным образом на счет устного бытования эпоса в течение почти полного тысячелетия. Самоочевидно, что в этом процессе принимали участие целые поколения сказителей, соединявших в эпическом творчестве опыт, знания, отношение к миру предшественников со своими собственными и передававших накопленное следующим поколениям.

Выработке адекватного подхода к проблеме историчности эпоса способствует понимание особенностей его художественного метода. «...Не изложение истории было задачей эпических певцов,— заключает П. А. Гринцер,— и потому реминисценции разделенных веками событий легко могли подключаться к эпосу, смешиваться друг с другом и в равной мере служить специфическим целям эпического сказания. В то же время сама непрерывность и взаимосвязанность эпической традиции обеспечивала совместимость в эпосе героических сказаний и мифологических, например, сюжетов с этическими поучениями или лирическими описаниями, принадлежащими совсем иной эпохе и иному мировосприятию». И далее: «„Махабхарата“ и „Рамаяна“, вобравшие в себя различные уровни культурного опыта своего народа, не просто фиксировали стоящую за ними многовековую традицию во всем ее разнообразии, но всякий раз (и в том числе в дошедших до нас записях первой половины I тысячелетия н. э.) синтезировали ее в духе эстетических и идеологических потребностей своего времени» [62, с. 173—174].

При изучении историзма древнеиндийского эпоса санскритами нашего времени была использована концепция «героического века» эпической поэзии, разработанная Х. М. и М. Н. Чэдвик [305; 306] и развитая В. М. Жирмуноким [89; 91]. По данным сравнительно-исторического эпосоведения, «героический век», о котором рассказывает эпос, отделен от времени его окончательного сложения длительным периодом в несколько веков. Так, для русского эпоса «героическая эпоха» — это расцвет Киевской Руси, для гомеровского — с трудом восстанавливаемая по его описаниям, но все-таки узнаваемая Микенская Греция [62, с. 163—165]. «Махабхарата» также содержит данные, которые свидетельствуют об отражении в ней времени значительно более раннего, чем то, когда эпос стал сложившимся явлением словесности. Среди сведений, которые подтверждают положение о том, что эпос «в описаниях материальной культуры, быта, обрядности более или менее достоверно воспроизводит обстановку своего „героического века“», Я. В. Васильков выделяет, в частности, описание колесничного боя (для середины I тысячелетия н. э. это уже явный анахронизм) и характеристику боевой колесницы, соединяющую те ее черты, которые восходят к эпохе Маурьев (III в. до н. э.), со значительно более ранними, относящимися приблизительно к первой половине I тысячелетия до н. э. [41, с. 53].

Эти соображения согласуются с системой доказательств

(часть их была приведена еще в работах Г. Ольденберга, А. А. Макдонелла и Ф. Парджитера), относящих исторические события эпоса к рубежу II и I тысячелетий до н. э. Результаты археологических раскопок в том районе, где эпос локализуется происходящие в нем события, подтверждают эту, естественно, приблизительную датировку. В числе факторов, помогающих осмыслить несоответствия между археологическими данными и освещением «геронической эпохи» самой «Махабхаратой», определяющими выступают, во-первых, разрыв во времени между этим периодом и сформировавшейся традицией эпоса (обычно такой временной разрыв равняется примерно четырем-пяти векам); во-вторых, постепенное изменение ракурса эпического видения прошлого, вызванное «позднейшими напластованиями и неизбежной для эпоса идеализацией героической старины» [41, с. 53]; и, в-третьих, различие в восприятии далекого прошлого между творцами древнего эпоса и людьми нашего времени.

Из вывода о специфическом — не конкретном, но обобщенном — характере эпического историзма закономерно следует требование: научиться правильно читать эпическую «обобщенную историю» (выражение В. С. Суктханкара) [41, с. 55]. Использование при этом данных других научных дисциплин, занимающихся исследованием древнеиндийской культуры, возможно лишь при условии соблюдения допустимой меры сопоставления их объектов. Например, аналогия с археологическими раскопками, когда культурные слои располагаются вертикально один над другим (а именно так представляли себе эпический текст «аналитики», бывшие современниками крупных археологических разысканий), при переносе на содержание эпоса страдает неточностью. При интерпретации эпического содержания несравнимо более доказательно предложенное Я. В. Васильковым сравнение его с археологическим «смешанным культурным слоем», в котором «отложения различных, разделенных, может быть, тысячелетиями исторических периодов располагаются вперемешку рядом, на одной плоскости» [41, с. 52]<sup>3</sup>. И подобно тому как невозможна археологическая стратиграфия такого слоя, нереально и разделение единого текста эпического памятника на различные слои; однако «в обоих случаях все-таки можно, главным образом путем типологического сопоставления, наметить диахроническую последовательность культурно-исторических этапов» [41, с. 52].

По всей вероятности, семейно-родовую схему борьбы враждующих сторон эпоса за хастинапурский престол нельзя считать историчной. Прояснению по эпическим данным устойчивой, типовой исторической ситуации, которая получила обобщенное отражение в «Махабхарате», способствуют усилия обрисовать присущую ей «систему ценностей, круг симпатий и антипатий ее творцов, общий художественный замысел и идейную направленность» [41, с. 55]. В характеристике «геронического

века» присутствует антагонизм отношений между различными единицами социальной структуры, ранними этносами и государственными образованиями, что претворяется в эпической шкале ценностей — идеалах и антиидеалах носителей традиции. Представленные объединениями различных племен древней Индии две враждующие стороны полярно оцениваются традицией: одна воплощает идеал справедливости и наделяется всевозможными добродетелями, а другая чаще всего объявляется средоточием отрицательных черт. Для понимания существа эпического историзма важен вывод Я. В. Василькова о том, что такая расстановка акцентов в древнеиндийской эпосе «может отражать типичную для героического эпоса порождающую ситуацию этнокультурного противостояния» [41, с. 55].

По сведениям «Махабхараты», религиозно-этический да и просто человеческий идеал олицетворяется племенем куру (из которого происходят главные герои эпоса), а также соседствующими с территорией Мадхьядеша племенами и народностями, в числе которых фигурируют в первую очередь панчалы, матсьи и чеди. Противникам героев — кауравам, принадлежащим к тому же племени куру, приписывается, в противовес «небесной» природе Пандавов, происхождение от демонов-асуров, действующими среди людей воплощениями которых они и представляются. Связь с существами демонской природы — та черта, которая объединяет кауравов с царями Северо-Запада Индии, с одной стороны, и Востока — с другой. По-видимому, эпические фигуры этих правителей могут претендовать на соответствие действительным историческим персонажам, древним царям тех краев, которые были враждебны центральной области — Ямуно-Гангскому междуречью.

Этнокультурная отчужденность для Мадхьядеша северо-западных и восточных областей Индии находит отражение в том, что их население называется в эпосе преимущественно «варварами» — млеччхами или же дасами. Рассмотрение Я. В. Васильковым сюжета, рассказывающего о борьбе Кришны и Пандавов с Джарасандхой, служит цели «наглядно показать, как эпос использует архаическую, обусловленную мифо-ритуальным субстратом схему для обобщенного отражения в ней социально-политической истории» [41, с. 56]. На основании эпических свидетельств реконструируется ряд черт государства Магадхи в предшествующий установлению власти Маурьев период его истории, когда военно-политическое могущество империи окрепло в ходе распространения ее влияния на большую часть Северной Индии. Об обоюдной враждебных отношениях между Мадхьядешей и Востоком говорится, помимо эпоса, в буддийских джатаках (они создавались в Восточной Индии), где широко используется цикл сюжетов «Рамаяны», но совершенно отсутствуют сюжеты из «Махабхараты», за исключением чуть ли не единственного упоминания о супруге эпических героев Драупади, носящего здесь неодобрительный характер. Полити-

ческое противостояние и прямые военные столкновения между объединившейся с западными соседями Мадхьядешей и странами Восточной Индии отражены также данными археологии [41, с. 58].

Еще более открыто, чем по отношению к восточным народам, эпос выражает свою враждебность к Северо-Западу: к яванам, шакам, камбоджам, а также к пенджабским племенам мадров, шиби и др. Жителями Мадхьядешей, носителями высшей по эпическим представлениям духовной культуры, области Пенджаб и Синд воспринимаются как ритуально «нечистые»: паломники, посещающие находящиеся там места паломничества, должны совершать специальные очистительные обряды. Такая неприязнь к Северо-Западу не может быть объяснена исключительно тем обстоятельством, что этот край в последние века до нашей эры подвергался нашествиям чужеземцев — яванов (греков-ионийцев), шаков (скифов-саков), тукхаров (тохаров-юэджи), пахлавов (парфян) и т. д., которые оседали здесь сравнительно надолго. Настороженное отношение к этой области свойственно еще ведийской традиции примерно первой половины I тысячелетия до н. э., когда прямая экспансия этих народов не распространялась на территорию Индии<sup>4</sup>.

Линия изучения древнеиндийского эпоса в историческом аспекте определена, таким образом, с достаточной четкостью. События «Махабхараты» предстают как «обобщенно-историческое отражение длившегося несколько веков этнокультурного противостояния индоарийских племен „Срединной страны“ — Мадхьядешей (совр. штат Уттар-Прадеш с соседними районами Бунделькханда, Курукшетры и восточного Раджастанха) Востоку (Магадха, Анга) и Северо-Западу (Пенджаб, Синд, Гандхара, Бактрия)» [43]<sup>5</sup>. В свете такого заключения выглядят не выдерживающими критики любые традиционалистские построения: как те, которые отказывают «Махабхарате» в историчности или же упрощенно трактуют эпическую историю как династийную распрю, так и те, которые, принимая в сугубо конкретном смысле описание эпоса, пытаются обосновать точную дату эпических событий.

Исследователи «Махабхараты» находятся в положении более выгодном по сравнению с изучающими «Рамаяну», поскольку установление исторической основы описываемых ею событий кажется, по крайней мере на первый взгляд, задачей почти столь же неразрешимой, как и определение исторического фона происходящего в волшебной сказке. «Рамаяна» говорит о происходившем значительно ранее (и, добавим, локализованном иначе), чем события «Махабхараты». Исторический процесс, который отразился в «Рамаяне», большинство исследователей возводит к начальному этапу продвижения ариев по территории субконтинента с северо-западного в южном и восточном направлениях. В решении проблемы историчности «Рамаяны» положительный результат также может дать сравни-

тельно-исторический анализ ее содержания, и это не кажется безнадежным, поскольку, как показало изучение эпоса разных народов, «каждый раз за ним, как правило, стоит значительно преломленная, но определенная и по-своему достоверная историческая традиция» [62, с. 162].

## ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНЕИНДИЙСКОГО ЭПОСА

В эпосоведении установлено типологическое единообразие большинства мотивов героического эпоса — «необычного рождения героя, его первых подвигов „озорства“, или своеволия, магической неуязвимости, чудесного коня или оружия, побратимства, героического сватовства и т. д.» [62, с. 175]<sup>1</sup>. Такие характеристики эпической поэзии, как сосредоточенность ее на человеческой личности, идеализация героического прошлого и фигуры героя-богатыря, это прошлое олицетворяющего, являются все же недостаточными для объяснения единообразия мотивов и сюжетов эпоса. Совершенно не отвечают этой цели теоретические построения как представителей русской «исторической школы», так и компаративистов-мифологов или же сторонников концепции заимствования сюжетов одним эпосом из другого [62, с. 175—176].

Отправным пунктом для рассуждений по этому поводу является вывод В. М. Жирмунского о том, что «черты сходства между героическим эпосом разных народов имеют почти всегда типологический характер» [91, с. 195] и это сходство «основано в конечном счете на художественном обобщении сходной социальной действительности и на одинаковом уровне развития общественного сознания» [91, с. 29]. Уточнение, которое вносит П. А. Гринцер в эту концепцию, касается того, что «типологическими соответствиями вызвано... не только родство отмеченных... частных мотивов, но, в первую очередь, сходство организации эпического материала в целом» [62, с. 177]. Современное понимание типологии схождения эпических мотивов и сюжетных конструкций выглядит в формулировке П. А. Гринцера следующим образом: «Сходство эпосов не ограничено и в основе своей не вызвано сходством каких-либо фрагментов их содержания, с каковыми и имела обычно дело традиционная компаративистика, но объясняется некими общими свойствами строения их сюжетов, принципами и приемами композиции» [62, с. 177].

При рассмотрении типологических особенностей «Рамаяны» оказывается допустимым использовать выработанную В. Я. Проппом методическую схему, показывающую линейную последовательность функций в волшебной сказке [62, с. 179—194]. Применение П. А. Гринцером методики Проппа, основанной на ином, сказочном материале, к произведению

другого жанра, не является результатом произвольного выбора уже в силу того, что указания на сказочность сюжета «Рамаяны» стали «общим местом» в работах, упоминающих об этой эпической поэме. Итогом функционального анализа ее содержания явилось обнаружение в нем двух основообразующих сюжетных ходов, каждый из которых содержит в себе динамику развития от начальной недостачи или вредительства, через промежуточные функции, к свадьбе или ликвидации беды<sup>2</sup> [62, с. 179]. Развертывание двух главных ходов сюжета «Рамаяны» осуществляется примерно как в волшебной сказке. Правда, речь идет лишь об основном сюжете эпической поэмы, «вставные» же эпизоды и тематические дубли оставлены вне разбора, но и сюжетный костяк произведения оказывается в большей мере насыщенным сказочными мотивами (например, вредительства, посредничества, волшебного помощника и т. д.).

Более серьезным по своим результатам, чем просто иллюстрация сказочной природы супруги героя Рамы — Ситы, является рассмотрение истории ее происхождения по индийским и неиндийским (сиамской, малайской, тибетской, хотанской, камбоджийской и др.) версиям «Рамаяны». Анализ этого фрагмента эпического сюжета позволяет выяснить пути преобразования сказочных мотивов эпоса [62, с. 187—191]. На основе большей архаичности мотивов «сестры-невесты» и освобождения героем дочери властителя подземного царства по сравнению с той интерпретацией отношений Рамы и Ситы, которая дается в «Рамаяне» Вальмики, обосновывается вывод о существовании нескольких вариантов сказания о подвигах Рамы. Более поздние произведения с тем же сюжетом «сохранили память о многообразии традиции, иногда даже предлагая типологически более древние варианты» [62, с. 191]. Сопоставление сюжета «Рамаяны» с волшебной сказкой указывает на сходство большинства их мотивов и общность композиционной структуры.

Как подчеркивает Я. В. Васильков, в центре эпоса о бхарадах в отличие от «Рамаяны» находится «конфликт чисто человеческий» [37, с. 185], однако целый ряд весьма значительных элементов сюжета обоих эпосов обладает явным подобием. Прежде всего это касается такого эпического события, как похищение жены героя, которое, по мнению П. А. Гринцера, служит композиционным ядром обеих эпических поэм, обуславливающим главные действия эпоса.

В цепи причин, которыми «Махабхарата» объясняет непримиримую вражду Пандавов и кауравов, особенно выделяется одна — оскорбление, нанесенное кауравами супруге героев Драупади во время решающей их судьбу игры в кости в столице царства Хастинаपुरе. Показательно, что эпос неоднократно возвращается к этому событию и постоянно связывает предсказания неминуемой гибели кауравов с их оскорбительным поведением по отношению к Драупади (подробно см. [62, с. 196—197]). Трансформацию этого эпического мотива (похищение

жены героев замещается издевательством над ней) следует отнести на счет изменений, происшедших при переходе от архаических форм эпоса к более продвинутым, в которых демонический антагонист главного персонажа сменяется врагом человеческой природы [62, с. 198, 203]. Однако в той же «Махабхарате» имеются случаи, когда этот основоположный, с точки зрения П. А. Гринцера, для эпоса мотив представлен в нетрансформированном виде — как мотив похищения жены. Например, в третьей книге эпоса Драупади похищена из леса царем народа синдху; в ответ на жалобу Юдхиштхиры следует рассказ мудреца-риши о том, как была похищена Раваной супруга Рамы — Сита. Таким образом, первоначальный характер этого мотива — не оскорбление, а похищение жены — проявляется как в центральном сюжете, так и во «вставных» эпизодах «Махабхараты» [62, с. 198—202].

Судя по материалу различных традиций — славянской, греческой, восточнороманской, тюркской, монгольской и ряда других, — развитые эпические формы воспроизводят иногда черты архаических эпосов, так что антагонист героя сохраняет некоторые сверхъестественные черты [62, с. 204—205]. Так, в описании действий главы кауравов Дурьодханы не случайны отдельные реминисценции, указывающие на его змеиную природу (к примеру, его способность находиться какое-то время под водой).

В основе несовпадения конкретной реализации композиционной схемы в сказке и эпосе лежит различие типов сказочного и эпического героя: главный персонаж сказки пассивен и механически подчиняется обстоятельствам, тогда как герой эпоса в значительной мере самостоятелен в своих действиях. Кроме того, и это важно для характеристики эпической композиции, сцепление звеньев в сюжетах «Махабхараты» и «Рамаяны» по сравнению со сказкой более свободно, и «потому каждая сцена выглядит самостоятельной, часто ее значение определяется не ее ролью в развитии сюжета, но ее внутренней семантической связью с основными мотивами и темами повествования» [62, с. 212]. Одной из задач, которую поставил перед собой П. А. Гринцер, явилось выяснение того, «не могут ли и сказка, и эпос, в принципе независимо друг от друга, восходить к какой-либо общей и образцовой композиционной модели, наличие которой обуславливает, конечно, их близость, но близость вторичную, опосредованную» [62, с. 213].

Мифологическая предстория мотивов индийского эпоса показывает, что и в этом отношении они обнаруживают типологическое соответствие эпическим мотивам иных традиций древности [62, с. 214—245]. Иерархию составляющих эпической композиции открывает мотив чудесного рождения героя, которое в героическом эпосе в отличие от сказки принимает, как правило, форму происхождения героя от божества. Двойная, т. е. одновременно и «земная» и «небесная», генеалогия, припи-

сываемая главным персонажам древнеиндийских эпосов, также не является присущей исключительно им: прямо или косвенно такая характеристика героев представлена, например, в монгольском и греческом эпосе [62, с. 216]. Рождение героя по милости божества (в угаритском, узбекском, киргизском эпосах), сиротство героя (Сигурд в «Эдде», Зигфрид в германском эпосе), его положение подкидыша, растущего в чужой семье (Кришна, Карна в «Махабхарате»), могут рассматриваться в свете варьирования мотива чудесного рождения, имеющего мифологические истоки<sup>3</sup>.

Исходные ситуации определенного типа сказок, мифов и эпоса отличаются, следовательно, композиционной общностью [62, с. 219]. При существующем различии между мотивами чудесного рождения в сказке (скрытые до срока возможности героя) и в мифе (напротив, отмеченность будущего исполнителя миссии) эпос сближается именно с мифом: функция эпического героя — исполнение «задачи богов» — заранее обусловлена. На примере описания эпосом богатырского детства героя, его первого подвига отчетливо вырисовывается действие универсального принципа «дублирования мотивов в конструкции эпоса» [62, с. 222]. Согласно этому принципу, в первом подвиге героического персонажа можно усмотреть прообраз его будущих деяний и в том числе — основного подвига. Заслуживает быть особо отмеченным важное для понимания композиционной структуры эпоса положение о том, что «дубликация в принципе является структурообразующим элементом эпического сюжета» [62, с. 222, примеч. 8].

Анализ образа антагониста эпического героя является богатой областью исследования с точки зрения мифологических корней этой фигуры. В большинстве эпосов в качестве основного подвига героического персонажа выступает борьба с чудовищем, в свойствах которого (и прежде всего в связанности с подземным миром, водой) нетрудно выявить его близкое подобие мифологическому змею — похитителю, поглотителю и т. д. Мотив змееборства в своей развитой форме имеется в классических мифологиях, в частности, Древнего Востока, где этот мотив выполняет космогоническую функцию. Миф о драконе, посредством расчленения тела которого создается из хаоса космизированный мир<sup>4</sup>, предстает «образцовой моделью для ряда иных циклов мифов» [62, с. 226]. В древнеиндийской мифологии змееборцем, или дракоборцем, является Индра; его противники, начиная с Вритры, едины по своей природе: они связаны с водами, пребывают в подземном мире и т. д., и победа над ними знаменует торжество космического начала над хаосом. В индийском эпосе битвы божества с антагонистом дублируются сражениями героя с демоническими противниками [62, с. 228, примеч. 16].

Материал «Махабхараты» соответствует архаическим мифо-ритуальным представлениям о борьбе со змеем или чудови-



шем как о преодолении смерти,— идея, сохраняющаяся и в таком виде в классическом эпосе.

Непременным звеном сюжета о борьбе героя с чудовищем (демоном) является пребывание воина на грани гибели, которая часто оказывается реальной для спутника, брата или товарища героя, замещающего его в этом случае, либо же эпическое изложение ограничивается указанием на тот момент в битве, когда сам герой по всем видимым признакам мертв. Возможное следствие борьбы героя с чудовищем или змеем — нисхождение героического змееборца в подземный мир, царство мертвых, рассматриваемое исследователями «как наследие архаической эпики, шаманской поэзии» [62, с. 234]. Этому путешествию героя отводится место и в развитых эпических традициях, таких, как греческая, вавилонская и древнеиндийская. Изоморфным в функциональном отношении мотиву нисхождения в царство смерти является мотив поисков, сопровождающих дальний поход эпического героя [62, с. 235]. Целью такого похода, как, например, в «Рамаяне», является достижение острова, лежащего вне пределов человеческого обитания (в ряде фольклорных традиций он связан с представлением о загробном царстве), так что это путешествие героя можно приравнять к нисхождению в страну смерти [62, с. 237]. Играющий большую роль в композиции обоих индийских эпосов мотив длительного изгнания героев в типологии эпического сюжета замещает тот же архаический мотив временной смерти. Смена героем облика, в результате чего он становится неузнаваемым, как это происходит и в эпосе древней Индии<sup>5</sup>, также увязывается с мифологическим в генезисе мотивом пребывания героя в царстве смерти [62, с. 239]. Важный компонент эпического сюжета — мотив, определяемый как путешествие в страну мертвых,— сближает эпос с определенным кругом волшебных сказок и, с другой стороны, с ритуалом (преимущественно шаманского типа) и мифом (в первую очередь календарным — об умирающем и вновь воскресающем божестве растительного мира).

П. А. Гринцер рассматривает составляющие эпического сюжета в качестве аналогов «общезвестных мифологических мотивов, независимо отразившихся в содержании и эпоса и сказки» [62, с. 246]. Композиция индийских эпических поэм, обоснованно понимаемая им как «взаимообусловленная система», иерархически организуется с помощью мотива похищения или оскорбления жены героя. Материал из других эпосов мира показывает, что этот мотив, подобно другим, свойственным эпике, имеет «мифологическую подоплеку, точнее — прядисторию» [62, с. 246].

Тема похищения жены героя сверхъестественным существом и ее последующих поисков супругом-героем разработана В. Я. Проппом и Б. Н. Путиловым, показавшими, какую значительную роль играет эта тема в якутских олонхо, нивхских настунд, тюрко-монгольских богатырских сказаниях, полинезий-

ском эпосе и т. д. И в архаических, и в классических эпосах рассказ о похищении жены героя следует непосредственно за сюжетом о его «героическом сватовстве» в чужом краю. Оба эти «тура» эпического повествования строятся единообразно, и их сходство служит дополнительным основанием для вывода «о похищении и поисках жены как варианте широкого круга эпических песен и поэм о сватовстве и соответственно о дублировании одного мотива другим либо о преимущественной актуализации какого-либо из них в пределах единой темы» [62, с. 247]. Эта тема архаического эпоса истолковывается в связи с экзогамным характером брачных отношений родо-племенного общества.

Не ограничиваясь социологическим уровнем интерпретации темы сватовства героя в дальней стране, П. А. Гринцер обращается к мифологическому ее объяснению, которое сводится к добыванию героем неких культурных благ. Интересно, что материал индийских мифов допускает заключение о том, что в сюжете об обретении ритуальных предметов уже намечаются те самые два «тура» эпических песен о сватовстве, тем более что в числе приобретаемых объектов фигурирует женщина [62, с. 249]. С образом невесты, которую герою приходится добывать в чужом краю, тесно связан ряд эпических мотивов: в частности, мотив увода суженой против ее воли (присутствует в русском, киргизском, исландском, а также индийском эпосе) или предбрачного поединка жениха и невесты<sup>6</sup> (помимо русских былин, индийских и германских сказаний встречается в армянском, огузском, узбекском эпосе). Различные «неклассические» изводы «Рамаяны» демонстрируют более отчетливое, чем санскритская поэма, соответствие древнейшей композиционной схеме — «сватовство в подземном мире и вторичная поездка за похищенной в этот мир женой» [62, с. 252].

Похищение жены соперником героя и ее освобождение из плена и есть тот самый «второй тур» эпического сватовства, который в своем построении дублирует первый. Наиболее распространенным является такой тип эпического сюжета, когда второй его ход содержит похищение жены героя и затем его борьбу с соперником-похитителем, причем «поиск героем похищенной жены во втором круге повествования по своей функции в эпической композиции и деталям описания оказывается тождественным его поездке за невестой в „далекое царство“ в первом круге» [62, с. 256]. Сюжет о приобретении или похищении жены, сохраняя свое структурообразующее значение для композиции архаического эпоса, в эпической классике уступает позиции сюжету поиска героя «и всем связанным с ним мотивам и описаниям (нисхождение в подземный мир или же — в переосмысленном виде — военный поход в дальнюю страну, оскорбление богини, временная смерть героя или смерть субститута, сражение с чудовищем или иноплеменными врагами и т. п.)» [62, с. 265].

Рассмотрение календарного мифа об умирающем и воскресающем боге растительности в мифологических традициях Ближнего Востока и Средиземноморья позволяет говорить о единстве его композиционной схемы, притом что эта схема допускает различные варианты своей реализации: преимущественно — мужской, реже — смешанный или чисто женский [62, с. 266—268]. Очевидна связь календарного мифа ранних аграрных цивилизаций, который получил отражение как в композиции, так и в содержании «Рамаяны» и «Махабхараты» [62, с. 271—275], с космогоническим мифом<sup>7</sup> [62, с. 269—270].

Ж. Дюмезиль, применивший выработанный им метод трехфункционального анализа к разбору состава основных персонажей эпоса и их действий, пришел к выводу о «транспонировании» в «Махабхарату» эсхатологического мифа. Уточнение П. А. Гринцера сводится здесь к тому, что «скорее должна идти речь о мифе календарном, хотя ни по структуре, ни по общему смыслу между календарным мифом и эсхатологическим (в интерпретации Дюмезиля) четкой границы провести нельзя» [62, с. 278]. В концепции Дюмезиля заслуживает критики, пожалуй, сам способ соотнесения мифа и эпоса, иначе говоря, «транспонирование» мифологического содержания в героико-эпическое. Приближенным к адекватному истолкованию соотношения мифологического и героико-эпического содержания в «Махабхарате» является поддержанное В. Тэрнером заключение А. Хильтебейтеля о параллельном существовании уже в истоках эпической традиции двух пересекающихся «нарративных континуумов» — мифа и эпоса [363, с. 13, 14]. Такая установка Хильтебейтеля (к слову сказать, ученика и последователя Ж. Дюмезиля) побуждает к поискам среди эпических персонажей не строгих «копий» мифологических прототипов, а лишь их возможных соответствий.

Установленные типологические параллели свидетельствуют, во-первых, о сходстве композиционного строения «Рамаяны» и других эпических произведений с композицией волшебной сказки и, во-вторых, о структурных связях эпоса с архаическими, а также классическими мифами определенных типов. Учет выводов В. Я. Проппа и его последователей позволяет постулировать общность архетипа мифа и волшебной сказки, тогда как анализ их дифференциальных признаков, проделанный Е. М. Мелетинским [147], выявляет ряд существенных аспектов жанровой специфики этих объединенных в синкретическое целое и изоморфных по своей структуре основных видов архаической наррации. В фольклористике известны попытки объявить сказку происходящей из мифа путем его десакрализации<sup>8</sup>. В этой связи немаловажно понимание неправомочности исключительно диахронического рассмотрения центральной семиотической оппозиции «сакральный/несакральный», передающей соотношение мифа и сказки, поскольку «в повествовательном фольклоре архаического общества сказка и миф (при общем господстве ми-

фологических представлений) существуют в известного рода жанровом синкретизме» [62, с. 281].

Итак, в качестве репрезента мифологического «архетипа» для композиции сказки и эпоса П. А. Гринцером предложена схема календарного мифа земледельческих цивилизаций древности. Утверждения о близости композиции мифа и эпоса, а также о сходстве характеристик персонажей, об общности строения волшебной сказки и мифа подводят читателя к выводу «о параллельном развитии эпических и сказочных сюжетов на основе одной и той же композиционной модели» [62, с. 288]. Сходство композиционного оформления древнейших нарративных жанров — мифа, сказки и эпоса — совершенно не исключает принципиальных различий в содержании, которое воплощается ими путем использования общей схемы построения сюжетов. Как показано П. А. Гринцером, «традиционная композиционная схема, роднящая эпос с мифом, была *средством*, с помощью которого организовывался гетерогенный эпический материал, а отнюдь не *источником* содержания эпоса» [62, с. 289]. Жанровое разграничение композиционно сходных между собой видов архаической наррации шло по линии не только их содержания, но и способов его реализации, избирательности художественных приемов и т. д.

Некоторая недооценка значения мифологического компонента в содержании древнеиндийского эпоса ощущается в выводе о том, что «сокровенный» мифологический смысл эпоса «был неведом ни творцам, ни слушателям эпической поэзии», явившись «открытием» европейских ученых XIX—XX вв. [62, с. 296]. Корректируя это утверждение с учетом содержательной специфики «Махабхараты», Я. В. Васильков замечает, что «тайный мифологический смысл» эпического повествования никогда не ускользал из поля зрения носителей традиции и основная причина тому — характерная для древнеиндийской культуры слабая расчлененность мифологического синкретизма. Претворяемый в тексте через переложения сюжета о борьбе Индры с демонами, а также посредством формульных сравнений, приравнивающих действующих лиц эпоса к этим противоборствующим силам, «исходный миф» получает в содержании «Махабхараты» непрерывную «действенную» реализацию, и это дает веский повод считать древнеиндийскую эпопею в силу особенностей соотношения ее содержания с «основным мифом» «исключительным явлением на фоне всей мировой эпики» [37, с. 185].

Типологически исходный характер героического «слоя» в многослойном содержании «Махабхараты» не противоречит тому, что эпос уже на ранних стадиях адаптирует обширный дидактический (религиозно-философский, религиозно-этический, общественно-правовой) материал. Особенность индийского эпоса составляет значительно расширившийся с течением времени

его объем. Наряду с тем более или менее органично изменившаяся в сторону складывающихся индуистских концепций его идейная окрашенность отражает суть эволюции «Махабхараты» от эпоса героического к философско-дидактическому.

Героика «Махабхараты» ставит ее в один ряд с классическими эпосами иных традиций древности и средневековья. Как и в других эпических памятниках, в центре индийского эпоса — фигуры воинов, являющих отвагу и мужество во время великой битвы [62, с. 298—300], причем движущим стимулом для героя является стремление к славе. Этими типичными для героического персонажа чертами индийские эпопеи наделяют не только своих главных героев, на стороне которых симпатии и создателей и слушателей эпической поэзии, но также и выдающихся воинов из стана противника. В древнеиндийском эпосе, как и в других эпических памятниках (в частности, в «Илиаде»), не раз подчеркивается благородство героев в отношении равных им по достоинствам недругов [62, с. 301—302]. Верность эпического героя сложившемуся кодексу чести согласуется с одной из основных жанровых особенностей эпоса, выдвигающего в центр повествования героическую личность, которая воплощает общественные идеалы и чаяния.

Главных героев в «Махабхарате» пять, причем образы братьев Пандавов достаточно индивидуализированы; предельно схожи по своим характеристикам лишь младшие, близнецы Накула и Сахадева, которых отличает их общее свойство — красота. В Бхиме подчеркнута его устрашающая мощь, неистовость, граничащая с необузданностью; Арджуна же воплощает в себе представление о высочайших воинских достоинствах и царственной мудрости. Старший из братьев, царь Юдхиштира, — духовный наставник героев. Во силу индивидуализированности образов братьев Пандавов, во многом объясняемой их «небесной» родословной (Бхимасена — сын бога Ветра, Арджуна — Индры, царя богов и воителя, Накула и Сахадева — сыновья богов-близнецов Ашвинов), единый образ эпического героя-воина представлен в «Махабхарате» как бы разделенным на несколько отличающихся друг от друга ипостасей. И в то же время главные эпические характеристики — мощь, отвага, воинское умение, жажда прославиться своими деяниями, высокое понятие о чести — объединяют все их в монолитную фигуру героя-богатыря. При этом в «Махабхарате», как и в других эпосах, индивидуальность эпических героев, с одной стороны, и общие их черты — с другой, проявляются не только имплицитно, через их действия, но и в эксплицитной форме. Соответствующий подбор средств художественной выразительности — преимущественно формульных постоянных эпитетов и сравнений создает разветвленную систему сходств и различий эпических персонажей и их действий, которая сложна, не прямым путем, но сопрягается с действительностью в ее историческом развитии<sup>9</sup>.

Старший из братьев-героев Юдхиштхира разделяет с другими Пандавами общеэпические добродетели, но такие его качества, как мудрость, верность долгу и справедливость, особо подчеркнуты в его образе, причем «мудрость его граничит с созерцательностью, а справедливость с самоотречением» [62, с. 306]. Сын бога Дхармы, он наиболее полно воплощает в себе идею неукоснительного следования религиозно-этическому закону — дхарме, определяющему все без исключения стороны жизни человека в индуистском обществе. В образе Юдхиштхиры как бы спрессованы в одно целое те черты, которые, взятые изолированно, как своего рода полюсы — «героический» и «нравственно-философский», демонстрируют итоги постепенного и в целом органичного «нарастания» на первоначальную героинку когда-то не слишком свойственной ей яркой религиозно-этической окрашенности.

Цельностью отмечен и образ важнейшего персонажа «Махабхараты» — божественного героя Кришны. В. С. Суктханкар справедливо замечает, что «в „Махабхарате“ нет ни одного места, в котором бы ставилась под сомнение божественная или космическая природа Кришны» [445, с. 63]. При этом его образ, в котором слились различные религиозно-философские идеи, поразительно неоднопланов и жизнен в каждом своем проявлении. Кришна — отважный воитель, мудрый наставник героев, а также отождествляемое с Вишну высокочтимое божество, и эпическое повествование высвечивает поочередно каждую из этих граней важного для мировосприятия «Махабхараты» образа.

Для объяснения моральной противоречивости позиции Кришны в некоторых ситуациях боя — его советы Пандавам граничат иногда с прямым вероломством по отношению к их противникам — нет необходимости прибегать к хольцманновской «теории инверсии». Во-первых, эпос не делит своих персонажей с абсолютной безусловностью на «положительных» и «отрицательных» (что убедительно проявляется, например, в провозглашаемом «равенстве добродетелей» героев и их противников). Во-вторых, этическая установка, выработанная традицией, не всегда совпадает с моральными нормами нашего времени, исходя из которых мы нередко пытаемся оценить то, что отражено художественным процессом, завершившимся более пятнадцати столетий тому назад. Те поступки эпических героев, которые никак нельзя признать этическими (как, например, убийство Арджуной по совету того же Кришны доблестного героя Карны, когда тот не мог сражаться: колесо его колесницы застряло в глубокой рывине), объясняются и даже оправдываются эпосом через побудительный стимул таких действий — приблизить торжество справедливости, воплощенной в понятии дхармы.

«Махабхарата» выделяется среди других памятников мировой эпической традиции прежде всего тем, что этическая концепция, серьезно отличающаяся от моральных установок иных

эпосов, заняла в ней главенствующее положение [62, с. 312]. Одну из основных причин этого следует, по-видимому, усматривать в специфичности содержания тех религиозно-философских учений, не без влияния которых формировалась эпическая традиция. Кармическая предопределенность судьбы индивидуума не делает человеческую жизнь бесцельной и не лишает человека необходимости деятельных усилий. Стоя перед возможностью обеспечить себе в будущем существовании более высокий жизненный статус, эпический герой волен выбирать между личными побуждениями и надличным, предопределенным долгом. Конфликт «Махабхараты» — «это уже не обычный эпический конфликт чести, но конфликт этический, конфликт добра и зла в их специфической индуистской интерпретации» [62, с. 317].

Сопоставление некоторых персонажей и сюжетных положений греческого и индийского эпосов [62, с. 318—322] позволяет П. А. Гринцеру обнаружить разительное сходство между такими эпическими героями, как Ахилл и Карна, и объяснение близости этих образов не исчерпывается ссылками на общность эпических стандартов и мотивировок. Основное, что позволяет типологически сопоставить индийского Карну и греческого Ахилла, это однотипность их роли в композиции эпоса, «привязанность» именно к этим действующим лицам важных мотивов героической эпикки и, в частности, мотива уклонения от битвы до того момента, когда сложится крайне опасная ситуация. Расхождения в трактовке этих образов «Илиадой», где Ахилл является главным героем, и «Махабхаратой», в которой Карна, родной брат воинов Пандавов, оказывается в стане их недругов, связаны с различием художественных концепций древних эпосов Греции и Индии. Тема гнева, например, интегрирующая для содержания «Илиады», присутствует также и в древнеиндийском эпосе, но сам по себе гнев, а тем более приводящий к тому, что все чувства и помыслы человека заслоняет личная обида и жажда мести, в «Махабхарате» безоговорочно порицается.

Тема эволюции эпоса древней Индии — от героического до дидактического — требует упоминания о том разделе «Махабхараты», который кульминирует достижения ее религиозно-философской мысли, — о «Бхагавадгите». Коснемся здесь лишь одной проблемы — степени органичности, с какой дидактический материал сопрягается с иногда весьма архаичными представлениями, которые пронизывают эпическую героику. Очевидно, что между освещением мировоззренческих вопросов в дидактических частях «Махабхараты» и в собственно эпическом повествовании нет и не может быть непереходимой границы. Необходимо отметить, однако, встречающееся иногда в зарубежных, в основном традиционалистского направления, исследованиях явное преувеличение роли философской стороны эпического содержания (см. [43]). В следовании некоторых индийских ученых средневековым комментаторам выработалась тенденция — трак-

товать эпический сюжет в философско-аллегорическом ключе, в соответствии с поздними по отношению к эпосу теориями. Не стоит преувеличивать значение синтеза философского и эпического компонентов содержания «Махабхараты»: они согласованы между собой иногда лишь поверхностно. Эпопея сохраняет все разнообразие древних представлений, часто противоречащих более поздним доктринам.

Совершенно безосновательно также утверждение об изначальном характере философского «уровня» как определяющего для «Махабхараты». Отводя философской систематизации знаний о мире роль «начала начал» эпоса, индийский традиционализм, насильственно удревняя тем самым время возникновения классических философских систем, сдвигает историческую перспективу: высочайшие философские достижения древней Индии должны быть рассматриваемы как одна из вершин ее духовного развития, а между тем они предстают едва ли не в качестве его исходного пункта. В таком освещении «Махабхарата» вырисовывается как совершенно необычное явление в мировой эпике, которому невозможно дать научное объяснение, ибо героический эпос никогда не создается с целью претворения философских идей.

Важные изменения, которые претерпела «Рамаяна» в устной эпической традиции, определяются П. А. Гринцером как путь «от героического эпоса к эпосу литературному» [62, с. 331—359]. Художественные особенности этого эпического памятника указывают на то, что общие закономерности устно-фольклорной эпики, которым безусловно подчиняется «Рамаяна», в ряде характерных отношений видоизменяются. Так, происходит усложнение изобразительных средств: например, традиционная формула как бы разлагается, предоставляя сказителю простор для детализации описания избранного объекта. Увеличивается также доля психологизма в изображении внутреннего мира персонажей, в качестве главного акцента в эпической поэме (а к «Рамаяне» этот термин приложим, очевидно, с большим основанием, чем к «Махабхарате») выдвигается ее эмоциональное звучание. Горе от разлуки любящих — чувство, пронизывающее «Рамаяну», — описывается с помощью поэтических средств, уже не вмещающихся в «рамки эпического стереотипа» [62, с. 357], этим приемам свойствен в значительной мере индивидуальный оттенок.

Начало становления эпической поэзии приходится на тот период в истории древней словесности, когда она еще не вполне выделяется среди других видов художественного творчества в самостоятельную, отличную по своим задачам сферу духовной деятельности. В числе социально-исторических процессов, которые способствовали упрочению ее общественной роли, особое значение имеет рост городской культуры, в условиях которой развивается эстетическое сознание общества. В соответствии с новыми нормами и требованиями литературного вкуса и завер-



шает путь своего эволюционного изменения древнеиндийская «Рамаяна». Подобное эпическое произведение определяется обычно как литературный эпос. Традиционная героика и традиционные же формы ее воплощения «уступают место содержанию романтическому, искусственно и рационалистически организованному согласно субъективным намерениям автора» [62, с. 358]. Видимо, «Рамаяна» прошла лишь начальный этап этого процесса, сохранив и формульную основу своей стилистики, и строгость следования общей для древних героических эпосов композиционной модели, и полноточность мифологических связей содержания. От подлинно героической поэзии «Рамаяна» отличается прежде всего своим эмоционально-лирическим началом; недаром эта эпическая поэма стала для индийской литературной традиции первым образцом искусственного эпоса «махакавья». Согласно имеющему давнее распространение в индологии мнению, за именем Вальмики, которому приписывается авторство «Рамаяны», возможно, стоит яркая поэтическая индивидуальность. В творчестве этого поэта, силой своего таланта повлиявшего на окончательный облик эпического произведения, отразился тот поворот, который произошел в понимании древнеиндийским обществом первых веков нашей эры сущности литературного процесса [62, с. 359].

Итогами эволюционных изменений, которые претерпели «Махабхарата» и «Рамаяна» в длительной традиции их устного существования, фиксируется, следовательно, «сдвиг творческого эпицентра с внешнего, событийного потока эпического повествования соответственно на его этический или эмоциональный смысл» [62, с. 361]. Влияние древнеиндийского эпоса на последующее развитие индийской литературы, по-видимому, не было бы столь велико, если бы коренилось только в его роли источника идейных и эстетических образцов. Именно с памятниками эпической традиции связана выработка индийской литературой постепенно «возобладавшей в ней «интровертной художественной установки» [62, с. 361].

## **ИНДУИСТСКАЯ МИФОЛОГИЯ. ЭПИЧЕСКИЙ ПАНТЕОН<sup>1</sup>**

Без знакомства с мифологической системой индуизма, ранний этап формирования которого зафиксирован в «Махабхарате», остаются непонятными некоторые грани мировосприятия эпоса и сфера эпической образности. Ориентированность в области мифологической сюжетики необходима для понимания любой формы использования мифа в содержании эпического произведения, начиная с отдельных «ремарок» и кончая многими связанными с мифологией сюжетами и образами «Махабхараты», нашедшими отражение в литературе и искусстве Индии<sup>2</sup>. Важность освоения древнеиндийского мифологического на-

следия определяется также тем, что эпическая традиция предоставляет нам достоверный источник, проясняющий основные вехи процесса становления индуизма<sup>3</sup>.

В истории индологии не раз, как известно, преувеливалось воздействие мифа на формирование эпоса или же это воздействие трактовалось крайне тенденциозно. Сама по себе посылка о вторичности мифологизации эпоса никоим образом не может быть принята. Исследователь «Махабхараты» не вправе также ограничивать себя каким-либо одним «измерением», т. е. рассматривать эпос либо как исключительно литературное явление, либо как «гигантский миф», либо только как отражение ритуала или истории. При изучении же конкретно мифологической стороны памятника в сопоставлении с предшествующей и последующей стадиями развития мифологии хотелось бы присоединиться к мнению, высказанному по этому поводу И. А. Б. ван Бейтененом [404, т. III, с. 163—164]. Он полагает, что исследования Ж. Дюмезиля и М. Биардо при их бесспорной глубине и индивидуальной тонкости в целом несколько сдвигают реальную перспективу осмысления мифологических «корней» «Махабхараты»: назад — гипертрофированным креном в индоевропейское прошлое древнеиндийской мифологии (Ж. Дюмезиль), которая не может быть исчерпана в полном объеме трехфункциональным анализом социально-мифологического значения составляющих ее единиц, либо вперед — преувеличением возможных пропорций сопоставления мифолого-космогонического содержания пуран и соответствующего звена эпической мифологии (М. Биардо).

Согласно выводам современных исследователей о хронологии основных этапов формирования эпической традиции, период устного бытования памятников индийского эпоса приблизительно совпадает с тем периодом, в пределах которого происходило постепенное становление индуистской мифологии<sup>4</sup>. Этим, по-видимому, и объясняется общая мифологическая картина, отраженная в «Махабхарате». Мифология эпоса носит черты более или менее оформленной системности: в центре мифологической картины древнеиндийского эпоса — три «великих» божества (Вишну, Шива и Брахма); ведийские боги (Индра, Варуна, Агни, Сурья и т. д.), отступившие по сравнению с будущей триадой на задний план, распределены по космологическому принципу как покровители сторон света; представлены слои низшей мифологии (полубоги, демоны и т. д.). Но триада, как таковая, «Махабхарате» практически неизвестна, и «космологизация» главных образов пантеона, характерная для сложившегося индуизма, не завершена, она «сдвинута» в основном в открыто дидактические разделы эпоса. И, главное, в каждом мифологическом образе можно без труда усмотреть «тяготение» в двух направлениях одновременно: к прошлому, не ограниченному, конечно, ведийскими истоками, но представленному сложным синтезом индоарийской и неарийской культур<sup>5</sup>, а также к

будущему, иногда только намеченному общим статусом мифологического образа и эпическими трансформациями связанных с ним сюжетов. Это будущее получает свою реализацию в мифологии зрелого индуизма, традиция которого есть традиция средневековых пуран.

Высокоразвитая цивилизация городского типа с крупными центрами, обозначенными по локализации археологических раскопок как Хараппа и Мохенджо-Даро, которая определяется как протоиндийская, была, по словам Я. В. Василькова, «крайним восточным звеном в сплошной цепи раннеземледельческих культур, тянувшейся в IV—III тысячелетиях до н. э. через весь Средний и Ближний Восток на запад, до Юго-Восточной Европы» [42, с. 283]. Некоторые аспекты религиозных представлений, реконструируемых для этой древнейшей цивилизации, разительно сходны с теми, которые как бы «прорастают» спустя много веков в развитом индуизме. Целью выявления истоков формирования индуизма и обуславливается в данном случае важность их реконструкции. Появляется, таким образом, возможность проследить генезис некоторых элементов, составляющих важные звенья эпической мифологии.

Ряд черт эволюции древнеиндийской мифологии с высокой степенью достоверности прослеживается на основе комплекса памятников ведийской словесности, открывающегося «Ригведой». Основные черты ведийской мифологии восстанавливаются по отдельным фрагментам мифов, поскольку связное изложение мифологических сюжетов в «Ригведе» отсутствует как не соответствующее ее функциональному назначению — собрания гимнов, исполнявшихся иногда во время жертвоприношения. Ведийский миф, как и любой миф древности, ориентирован на космос, а отсюда — значительный удельный вес в ригведийской мифологии космологических представлений — та черта, которая и проявится с очевидностью в сформировавшемся индуизме: не только космогония, но и учение о мире как целое займет там важное место.

Отличие зафиксированных в ведийской литературе мифолого-религиозных данных от эпических достаточно рельефно и приводит к некоторым выводам общего характера.

Древнейшие слои «Ригведы» отражают ранний этап мифологических воззрений, которые в ряде аспектов соотносятся с представлениями других индоевропейских народов<sup>6</sup>. Неоднократно повторяющееся сокрушение Индрой — центральным божеством ведийского пантеона, олицетворяющим грозу, — дракона Вритры и освобождение плененных тем вод рядом современных исследователей (М. Элиаде, Н. Браун, Ф. Б. Я. Кейпер и др.) убедительно интерпретируется как космогонический акт, целью которого является претворение хаоса в организованное мироздание. Представляется возможным все трактовки этого

действия Индры — природно-календарную, космогоническую, «историческую» и «этнологическую» (библиографию см. [214, с. 286]) — расценивать как соответствующие взаимно не перекрывающимся планам содержания отраженного в «Ригведе» «основного» для индоевропейской мифологии драконоборческого мифа.

Положение Варуны в пантеоне древних индоариев позволяет усматривать в нем «божество, представляющее более высокий уровень мифологического сознания, чем громовик и воин-Индра... и отражающее иную ступень социального развития (откуда идея мирового могущества, юридической власти и карательной функции царя)....» [42, с. 285]. Существует гипотеза относительно субстратного источника образа, который, вероятно, был заимствован «из мифологии некоей древневосточной цивилизации, с которой предки индоариев (а возможно, и иранцев) вошли в контакт где-то на путях своих странствий» [42, с. 285]. Главное деяние Вишну, соратника Индры, в «Ригведе» — «три шага», которыми он охватывает все мироздание, — трактуется космогонически: как установление тройственного пространства, состоящего из земли, атмосферы и неба (соответственно функции мирового дерева в ряде архаических мифологий Азии и Восточной Европы) [111, с. 101—111]. Мир «Ригведы» остается в значительной степени миром индоевропейской мифологии. Однако в процессе непосредственных контактов индоариев с протоиндийской цивилизацией и по ходу их расселения к юго-востоку от места первоначальной локализации в Пенджабе ведийская мифология подвергается более ощутимому субстратному влиянию.

Религиозные воззрения ведийского периода принято характеризовать как политеистические: действительно, среди богов глава пантеона формально не выделен. Однако еще в XIX в. Ф. Макс Мюллер отметил, что в гимнах «Ригведы» то один, то другой мифологический персонаж воспевается как верховный и всемогущий (энотеизм, или катэнотеизм), рассматривая это явление в связи с переходом от многобожия к монотеистическим верованиям. При том, что эта теория была критически воспринята в индологии, она тем не менее может служить объяснению психологической установки гимна как жанра древней словесности.

Важной характеристикой ведийских богов является их тесная ассоциированность с природными феноменами, но эта черта далеко не абсолютна: в «Ригведе» есть такие, например, боги, как Вишвакарман — «Всделатель», Вач — «Речь» и т. д. Кроме того, природным субстратом образов не покрываются все свойственные им функции: в частности, космогоническая роль ряда членов пантеона несоотнесима напрямую с их природным аспектом. Ведийские божества наделены преимущественно антропоморфными чертами, соединяемыми в ряде случаев с зооморфными. Именно начиная с «Ригведы» общей и немаловаж-

ной тенденцией развития древнеиндийской мифологии становится отождествление божеств между собой и как результат этого процесса — создание на основе цепи идентификаций синкретических образов. Этот процесс может быть в значительной мере объяснен объединением этнически разнородных верований, обусловившим также и ведийское многобожие. В поздневедийский период эволюция мифолого-религиозных представлений идет по двум основным линиям — усиления монотеистического начала и соответственно циклизации разнообразных мифов, представляющих собой достояние расширяющегося ареала, а также выработки мифологических концепций, объединяющих индивидуум со вселенной.

В эпосе не утрачена память о ведийской акции Индры, сокрушающего демонов: этот ранний мифологический сюжет развернуто излагается в «Махабхарате» и как модель определяет развитие основного действия и соотношение эпических персонажей. В раннем индуизме, как и в ведизме, в силу «космологизации» мифологических образов демоноборческие мотивы могут интерпретироваться с космогонической точки зрения — как защита космоса от противостоящих ему сил хаоса, нарушающих установленный порядок и вселенскую организованность (ср., например, [149, с. 211]).

Связь ведийских Индры и Вишну отчетливо выражена во взаимоотношениях эпического героя Арджуны, сына Индры и его воплощения на земле с Кришной, который выступает в эпосе не только верховным божеством, воплощением Вишну, но и родственником братьев Пандавов и их соратником. Эта связь дополнительно подтверждается последовательной линией идентификации: с одной стороны, Арджуны с Кришной, с другой — Кришны и Вишну, а в ряде случаев и непосредственно Арджуны с Вишну.

Особенностью вишнуизма является учение об аватарах — «нисхождениях» божества на землю в различных обликах, которое использует исходно мифологический мотив перевоплощения. В списке канонических аватар насчитывается десять воплощений: рыба-матсья, черепаха-курма, вепрь-вараха, человек-лев — нарасимха, карлик-вамана, Парашурама — «Рама с топором», Рама, сын Дашаратхи, а также Кришна, Будда и Калкин Вишнуяшас. Аватары Вишну развернуты диахронически, и это нарушает представление о времени мифа как о замкнутом нерасчлененном целом, позволяя предположить попытку его сопряжения в эпосе с раннеисторическим восприятием времени<sup>7</sup>. Аватары оформлены стабильными сюжетами и характеризуются выраженной целенаправленностью: концепцию аватар пронизывает мессиянская идея спасения человечества от обрушивающихся на него бедствий.

Для индуизма на раннем этапе его формирования характерно приписывание «великому» божеству тех деяний, которые некогда связывались с другими мифологическими персонажами.

Так, сюжеты некоторых аватар Вишну оформляются вокруг тех же самых образов, что и в «Шатапатха-брахмане», где владыка богов Праджапати принимает облики вепря, черепахи и рыбы. Воплощения Шивы подобны аватарам Вишну в том отношении, что они также связаны с достаточно строго очерченным кругом сюжетов и представлений. Однако аватары Шивы не претендуют ни на диахроническую последовательность событий мифологического «жития», ни на сквозную, объединяющую все воплощения идею.

В учении об аватарах нашла свое полное выражение присущая индуизму тенденция к ассимиляции разнородных культов. Наличие «неканонических» списков аватар свидетельствует о широте этого процесса. В индуистской концепции аватар выявляется некоторое типологическое соответствие буддийским и джайнским учениям о множестве будд и тиртханкаров. Будда вошел в десятичленный список аватар в качестве девятого и последнего из относящихся к прошлому воплощений Вишну на земле. Сам факт включения этого образа в мифологический комплекс вишнуизма не столько выявляет степень влияния буддизма на формирующийся индуизм, сколько подчеркивает способность индуистского вероучения к усвоению и трансформации неортодоксальных по отношению к нему представлений.

Мессианская направленность теории аватар — спасение воплощенным божеством человечества от бед — не противоречит их космогоническому «акценту»: едва ли не в каждом своем воплощении Вишну выступает как сила, уничтожающая воздействие хаоса и возвращающая жизни гармонию, организованность и порядок. Наиболее очевидно оба эти аспекта отражены в сюжете, центром которого является Калкин Вишнуясас — десятое антропоморфное воплощение Вишну, относящееся к будущему и вписанное в концепцию четырех мировых периодов, юг. Появление на земле Калкина знаменует конец бедствий Калиюги и начало Золотого века — Критаюги. Впервые описанная в «Махабхарате», эта аватара обнаруживает очевидные параллели в христианской апокалипсической мифологии: образ Калкина сопоставим, в частности, с соответствующим комплексом представлений в Откровении Иоанна Богослова. Сходный образ мессии имеется и в раннебуддийских источниках. Как известно, мессианские представления были распространены у разных народов древности, исторические условия существования которых порождали мечты о справедливом государе-спасителе, защитнике от иноземных поработителей [91, с. 105]. Северная Индия с древних времен нередко попадала под власть чужеземцев, и можно с уверенностью предположить, что вера в мессию Калкина имеет собственно индийские корни. Это совершенно не исключает, однако, воздействия на оформление этой аватары Вишну типологически сходных ближневосточных и раннебуддийских представлений.

Следующее замечание касается формы подключения мест-

ных верований к центральной линии сложения индуистской мифологии. В вишнуитских сюжетах аватар местные божества представлены как воплощения Вишну на земле. В шиваизме же возобладали иные формы ассимиляции аборигенных верований: с одной стороны, формирование с трудом согласующихся между собой различных манифестаций центрального образа (аскет-йогин и Натараджа, царь танца), с другой — придание локальным божествам того или иного «родственного» по отношению к Шиве статуса (Девы-Парвати, «Богиня-Горянка» — супруга Шивы, эпический бог войны Сканды — его сын). Те же черты мифологической циклизации свойственны, впрочем, и мифологии Вишну на стадии ее формирования (Лакшми, богиня Царской Удачи, ассоциировавшаяся с Индрой, сливается со Шри и становится в эпосе супругой Вишну), но в шиваизме их значение можно считать главенствующим.

Свойственная различным направлениям индуистской веры взаимная терпимость граничит с психологической отключенностью их друг от друга, которая приводит в пуранах к абстрактно-теоретической попытке объединить основные формы богочитания в понятии триады — философско-космогонического тройного образа, тримурти: вседержитель — Вишну, разрушитель мироздания — Шива и творец-созидатель — Брахма. В «Махабхарате» можно обнаружить лишь отдаленные подходы к доктрине тримурти, которая отнюдь не сводится к механическому распределению функций между тремя верховными богами; триада четырехмерна, поскольку Вишну, Шива и Брахма представляются манифестациями единой высшей сущности.

Значительно менее популярный в эпосе, чем Вишну и Шива, Брахма все же обладает высоким мифологическим статусом, особенно в неэпической древней словесности. В ранневедийских источниках он служит олицетворением священного Слова, в упанишадах персонифицирует Мировой Абсолют, верховное начало вселенной. Содержание каждой из тетрад, к которым аллегорически возводятся четыре лика Брахмы (четыре Веды, четыре сословия — варны, четыре космогонические эпохи — юги, четыре стороны света), служит подтверждением философско-рационалистических тенденций в построении образа. В индийской культурной традиции большую роль играет его божественная супруга — Сарасвати, покровительница искусства, литературы, музыки. Эта богиня имеет и ведийские корни: в «Ригведе» так называется крупная река, почитавшаяся священной.

Пантеон индуизма, как можно понять даже из столь краткого его описания, сделанного в основном по данным «Махабхараты», коренным образом отличается от брахманистско-ведийского. В ранг верховных выдвигаются божества, не являющиеся значительными, а то и вовсе не известные в Ведах. Важно, что по самой своей сути мифологические образы эпоса весьма незначительно связаны с ведийскими, поскольку едва ли не основной источник их наполнения — местные, неортодоксальные

культы и представления. Иными словами, прямую линию мифологической эволюции, ведущей непосредственно от Вед к эпосу, наметить невозможно. Ведийское многобожие в процессе стадияльно-исторического изменения теистических воззрений, что в первую очередь необходимо учитывать при анализе трансформаций пантеона, по мере распространения ведийского брахманизма по территории субконтинента сменяется выраженным монотеизмом в пределах главных форм индуистской веры. Существенное отличие эпической мифологии от ведийской заключается в почти полном изживании прямой связи с природными явлениями, которая вытесняется расширением и упорядочением космогонических функций мифологических персонажей. И в то же время в народных верованиях, волнами проникающих в индуизм, облик и мотивы поведения богов все последовательнее уподобляются гипертрофированно-человеческим, и процесс антропоморфизации мифологических образов получает свое завершение. Именно популярные верования, а не отвлеченные религиозно-философские спекуляции обеспечили индуизму жизнеспособность и притягательную силу в глазах широких слоев населения.

Центральные положения мифологической проблематики эпоса, исторически совмещающей в тенденции к синтезу различные по происхождению верования, представляют собой итоги религиозного осмысления того, что такое окружающий мир, каким образом он возник и каково в нем место человека. В эпической картине мира утвердился как основной принцип, который отмечается и в ригведийской космологии, базирующейся на представлении о вертикальной трехчастности вселенной. Наряду с этим эпическая «дидактика» использует имеющую параллели в упанишадах идею многоярусности миров. «Махабхарате» присуще также усложненное горизонтальное моделирование космоса, включающее как основные, так и промежуточные стороны света. Предполагается, что в древней цивилизации долины Инда горизонтальная модель космоса была четырехчленной и божества распределялись соответственно по четырем главным направлениям (см. [51, с. 265—271]). В эпической мифологии как следствие сосредоточенности индуизма уже на ранней стадии его существования на вопросах строения вселенной складывается собственная система распределения божеств по направлениям. В эту систему включаются вначале четыре, а впоследствии — восемь богов-локапалов, Хранителей мира, большинство из которых известно в Ведах. И вновь, как уже отмечалось, весьма архаические идеи благодаря локальным верованиям как бы «прорастают» и утверждаются в формирующемся индуизме, способствуя космологическому «группированию» древнего пантеона.

Индра, превратившийся в эпосе в царя небес, причастного к земным делам, становится покровителем восточной стороны. Хранителем запада является Варуна, властвующий теперь над



земными водами. Бог смерти Яма правит теми местами, где мучаются грешники до следующего рождения, и помещаются эти края в южной стороне света. Северная сторона отведена не знакомому Ведам богу богатства Кубере, которого традиция связывает с различными разрядами воинственных духов.

Несколько ведийских божеств Солнца, различавшихся по своим функциям, сливаются в одно божество по имени Сурья; в более поздней космологической схеме, включающей восемь сторон света, ему отводится юго-западное направление. Ведийский Сомма, божество Луны, ассоциируется с северо-восточным направлением. Сохранив, подобно богам светил, прямое соответствие обозначаемым феноменам, божества стихий — Агни (Огонь) и Ваю (Ветер) — занимают в эпической системе сторон света соответственно юго-восток и северо-запад. Эпическая схема распределения божеств-локапалов по сторонам света не является, однако, до конца единообразной и стабильной; здесь представлен наиболее распространенный ее вариант, позволяющий проследить перестройку позиций основных мифологических фигур ведизма применительно к эпическому пантеону.

Один из позднейших гимнов «Ригведы» повествует о жертвоприношении (или самозаклании) гиганта Пуруши (слово означает «человек»), из частей тела которого возникает космос и человеческое общество. Сходное понимание происхождения мира свойственно и другим развитым мифологиям древности: шумерской, аккадской, скандинавской, китайской, ацтекской, см. [149, с. 203, 204]. Два аспекта этой космогонической концепции удерживаются и в последующем развитии древнеиндийской космогонии: творение отождествляется с жертвоприношением, и макрокосм, вселенная, выступает аналогом человека как микрокосма.

В поздневедийской словесности функция творения приписывается различным божествам: часто Вишвакарману — «Всесоздателю», низведенному впоследствии до уровня небесного ремесленника, а также Праджапати, идентифицируемому в акте космического творения с Брахмой. В эпосе, сообразно некоторой гетерогенности отраженных в нем верований, творцами и вседержителями выступают наряду с демиургом Брахмой Вишну и даже Шива, «верховные» для каждого религиозного направления божества. Потенциальные возможности такого своеобразия, свойственного индуистскому монотеизму, заложены в ригведийском энтотеистическом, по Ф. Макс Мюллеру, отношении адептов к объектам веры.

Уже в космогонических построениях «Ригведы» — главным образом в мифологии Индры — присутствует идея повторяемости ситуаций, сопровождающих противостояние хаоса организованному мирозданию. Согласно воззрениям, представленным в эпосе и детально развитым в пуранах, мир не является созданным один раз и навсегда. Вселенная в своем существовании проходит гигантские по длительности циклы, включающие каждый

три стадии — возникновения, становления и гибели миров. В основе восприятия жизни вселенной как бесконечной череды однотипных циклов лежит представление о четырех югах — периодах времени внутри каждого цикла. Каждый космический «день» начинается воссозданием вселенной, а наступление космической «ночи» связывается с полной аннигиляцией мироздания. Уничтожение мира, согласно некоторым представлениям, уподобляется его поглощению антропоморфным существом (например, Нараяной в «Махабхарате»).

Система четырех юг типологически сопоставима с четырьмя веками древнегреческой, а также древнеиранской космогонии. Критаюга, «Золотой век» человечества, исполнена разнообразных совершенств. Каждая из варн соблюдает свои обязанности, люди добродетельны и честны, их век долгод и счастлив. Счастливая земная жизнь в Критаюгу описывается в эпосе как небесная благодать. Типологическим схождением с описаниями Золотого века и жизни на небесах отмечена характеристика правления высокодобротельных эпических царей.

Вторая юга — Двапара отмечена началом падения нравов, которое усугубляется во времена Третаюги, а к исходу последней, четвертой из юг — Калиюги — мир стремительно клонится к упадку, воцаряется беззаконие. В древнеиндийских вариантах мифа о потопе упоминается целый комплекс гипертрофированных природных факторов, являющихся причиной вселенской катастрофы: семь нещадно палящих солнц, многолетняя засуха, ураган, пожар, ливень, наводнение. Подробным описанием в эпосе суровых бедствий «конца мира» подчеркивается этическая направленность религиозно-теоретических построений индуизма. Мрачные эсхатологические предсказания, засвидетельствованные древнеиндийскими источниками, отражают, очевидно, критическое состояние общественной мысли в условиях, когда общепринятые религиозные установления брахманизма были поколеблены еретическими по отношению к брахманской ортодоксии учениями буддизма и джайнизма.

В мифологии «Махабхараты» органически совмещаются две тенденции: условно архаическая, получающая свое выражение, в частности, в традиционном почитании древних, претерпевших, однако, серьезную трансформацию божеств, и собственно эпическая, реализующая себя преимущественно в форме выдвижения трех не связанных между собой окончательной разграниченностью функций божеств — Вишну, Шивы и Брахмы — и циклизации связанных с ними сюжетов. Естественна сопряженность различных граней религиозного мышления, отраженная в эпических мифах, поскольку традиция всегда выступает консервативным фактором. Конструируя миры богов и демонов, противостоящие человеческому миру, эпос признает их неразрывное триединство. Значительная роль антропоморфизма в описании этих сфер увеличивает важность интерпретации мифологического уровня текста.

В заключение рассмотрим некоторые замечания, касающиеся методики анализа этого аспекта эпического содержания. 1. Понятие *мифологической функции* обобщает ту идейную нагрузку, которая выделяет данную мифологическую единицу в системе других (определяющая черта образа, его символизм: например, мифологическая функция Вишну — спасение человечества). 2. *Персонификация* того или иного явления (идеи) обычно соотносится как часть с целым с содержанием мифологической функции персонажа (так, Яма персонифицирует Смерть). 3. Трансформационное изменение образа определяется *эволюцией* его мифологической функции (Варуна: от властителя над миропорядком к божеству вод). 4. *Комплексный характер* мифологической функции выражается в наличии различных, часто взаимосвязанных ее аспектов, основного и побочного для данного текста. В ряде случаев, впрочем, более целесообразно говорить об основной и побочной функции: в ходе эволюции образа ее аспекты могут настолько разойтись, что связь их уже не воспринимается как самоочевидная (Индра — царь богов и тождественное Парджанье божество дождя). Соответственно задачам повествования возможна *синхронная подмена* основной и побочной функции, так же как ее основного и побочного аспектов (например, божества стихий могут рассматриваться то как хранители сторон света, то как олицетворения «великих элементов»). Аналогичное явление наблюдается в пределах различных текстов единого пласта древней культуры: функция, более или менее второстепенная в эпосе, в ином типе памятников может выступать как весьма существенная (Индра как бог грозового дождя в Ведах). 5. В рамках мифологической системы функция каждой ее единицы связана взаимодействием с функциями других единиц. Изменение функций данного персонажа влечет за собой эволюцию функций сопряженных с ним мифологических фигур (разрядов, реалий): с утверждением Индры как бога-воителя усиливается антропоморфность его антагонистов. 6. При решении вопроса о *параллелизме функций* разных носителей также могут быть условно выделены план синхронии (Яма и Дхарма как божества, связанные в «Махабхарате» со смертью) и план диахронии (эпические Яма, Дхарма и ведийский Варуна как вершители правосудия). Сходство, пересечение мифологических функций является в конечном итоге причиной возможной *контаминации* образов. В зависимости от степени завершенности на уровне эпоса ее можно охарактеризовать как частичную (равную подмене, например, Брахма, именуемый иногда как Дхатри, Видхатри) или как полную (выражаемую идентификацией: Нараяна как ипостась Кришны). Особым случаем параллелизма функций следует считать наличие в системе главных мифологических единиц эпоса *антиподов-аналогов* (Ману — Яма, Брихаспати — Ушанас), связанных между собой прямым противоположением определяющих характеристик их функций (Ману — первый из живущих, тогда

как Яма — первый из умерших, причем оба открыли каждый свой путь для людей; Брихаспати и Ушанас, военные наставники, принадлежат соответственно к миру богов и демонов). Существование подобных мифологических пар объясняется структурным сходством «симметричных» человеческому миров в эпической космологии: мира живущих и мира мертвых, мира богов и мира демонов. Сходство функций антиподов-аналогов в силу сущностного их противостояния не может завершиться идентификацией носителей данных функций. Таков в самых общих чертах неодноплановый мир древнеиндийской эпической мифологии, открытый, как видно, дальнейшему исследованию с целью в первую очередь уточнения его генетических истоков и типологической специфики. Изучение синхронных и диахронных взаимосвязей внутри этой системы должно способствовать обнаружению конституирующих для содержания, стилистики и композиции «Махабхараты» мифологических моделей.

## **ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СУБСТРАТ ЭПОСА ДРЕВНЕЙ ИНДИИ**

Еще на ранних этапах становления литературоведения в нашей стране сформировался союз фольклористики и этнографии, сложившийся в процессе сравнительно-исторического изучения традиционного творчества народов мира. К настоящему времени отечественным эпосоведением накоплен необходимый запас данных, показывающих тесную связь фольклорных произведений с этносоциальными явлениями и обусловленной ими системой общественных представлений о действительности. «Принцип этнографизма» в исследовании различных фольклорных форм можно считать полностью реализованным в работах целого ряда ученых, среди которых в первую очередь необходимо назвать В. М. Жирмунского (славянский эпос и тюрко-монгольские богатырские сказания [89; 90; 91]), О. М. Фрейденберг (древнегреческий эпос и литература [272; 273; 274]), В. Я. Проппа (волшебная сказка и русский героический эпос [198; 199; 200; 201; 202]), Е. М. Мелетинского (карело-финские руны, сказания нартов Кавказа, грузинский эпос об Амирани, древний армянский эпос, богатырские сказания тюрко-монгольских народов Сибири, шумеро-аккадский книжный эпос о Гильгамеше и т. д. [145; 146; 147; 148; 149; 150; 151]) и Б. Н. Путилова (южнославянский, тюркский и иные эпосы [203; 204; 205; 207; 206]; особо см. опубликованную в 1988 г. обобщающую монографию «Героический эпос и действительность» [208], которая используется нами далее как методологическая основа изучения поэтики «Махабхараты»). Индологи-эпосоведы располагают, таким образом, серьезными теоретическими обобщениями, затрагивающими широкий круг проблем архаической и классической эпики.

Содержание термина «этнографический субстрат» (В. Я. Пропп) раскрывается Б. Н. Путиловым как комплекс «производственных, социально-бытовых, семейных отношений коллектива», с которыми различные фольклорные жанры неизменно обнаруживают связанность на протяжении всей истории своего существования [205, с. 180]. В основе типологии этнографических связей фольклора лежит его ориентация на «такие явления традиционного быта, которые сами по себе уже представляют определенные обобщения... и имеют *формульно-кодовый характер*» (выделено мной.— С. Н.) [205, с. 203]. Опосредованность связи фольклорного текста с этнографическим субстратом уже заложена, следовательно, в принципиальных особенностях составляющих субстрат компонентов, так что в фольклоре он выступает одновременно в двух функциях: как «предмет изображения» и как «посредствующая система» [205, с. 203]. Понятия «этнографический субстрат» и «этнографическая действительность» не сводятся, очевидно, к абсолютному тождеству, аналогично тому, как не могут быть тождественными формула и реальные отношения, которые ею кодируются. Из всего богатства субстратных начал устно-фольклорного по происхождению эпоса древней Индии мы избираем в дальнейшем их определенную, причем важнейшую в силу содержательной специфики «Махабхараты» часть: наиболее отчетливо выраженные в ней мифо-ритуальные построения.

Типы связи фольклорных жанров с этнографической реальностью намечены В. Я. Проппом [198, с. 12, 13]. В плане очевидности действительных соответствий в фольклорной традиции несколько особняком стоят те жанровые виды, возникновение которых прямо сопряжено с обрядом (например, свадебный фольклор). Влияние очерченной последовательности действий и представлений обряда на содержание, композицию, сюжетику, состав мотивов и образность таких жанровых разновидностей просматривается с большой степенью отчетливости. Однако, говоря о «самом простом», но редко встречающемся случае «полного совпадения» между фольклором и обрядом, В. Я. Пропп безусловно не абсолютизирует прямой связи между фольклорным текстом и этнографической действительностью, руководствуясь здесь, как и его последователи, одним из безусловных правил, выработанных сравнительно-историческим эпосоведением. Согласно этому правилу, прямое этнографическое прочтение фольклорных и в том числе эпических текстов, в которых действительность предстает вовлеченной в особый, создаваемый самим фольклором мир, оказывается невозможным. (Тем самым, к слову сказать, обуславливается чисто конвенциональный характер использования обрядовой терминологии при исследовании этнографических соответствий эпоса.) Фольклорная традиция по-своему переосмысливает существующую реальность,— процесс, который завершается иногда полным ее «обращением»: тому или иному явлению, в частности,

обрядовой жизни — в силу ли забвения его действительного смысла или же в результате сознательного устремления — при дается совершенно иное значение, и тогда выяснение полустершихся, а иногда и вовсе исчезнувших штрихов отошедшей в прошлое действительности, получающей отражение в фольклоре, особенно затруднено. Изучая пути воплощения собственно этнографического, субстратного, материала в фольклорном произведении, необходимо, следовательно, иметь в виду сущностную переработку в этом процессе реальной действительности, ее конкретных черт и отношений. Задача изучения «Махабхараты» под этим углом зрения упрощается тем, что в ней содержатся, хотя и переработанные фольклорно-эпическим сознанием, но типологически «прямые» переложения мифов и описания различных обрядовых действий, которые включены непосредственно в ткань повествования, в его типовую сюжетку.

С целью конкретизации изложенного выше кратко проанализируем схему трансформации в «Махабхарате» «основного» индоевропейского мифа. Многочисленные переложения мифов вводятся в «Махабхарату» путем композиционной инкорпорации, в результате чего достигается наглядное сопоставление героико-эпического и актуального для семантики эпоса мифологического содержания (апелляция к парадигме-«примеру»). Можно было бы ожидать, что изложенный в эпосе ведийский миф об Индре и Вритре содержит прямую субстратную информацию, однако это не так. «Сценарий» мифа, действительно, сохраняется, но по сравнению с реконструируемым ригведийским сюжетом его космогонический смысл еще более затемнен, зато ярко высвечен воинский характер поединка, близкого к эпическому. Процесс антропоморфизации Индры в эпосе существенно продвинут, и противостоят Индре антропоморфные демоны (не скала, не иная преграда на пути вод, не дракон), которые воплощают в себе совокупный образ воина — мифического антагониста эпического героя.

Но изменением характера ведийского сюжета и образов его главных персонажей в духе эпической героики не исчерпывается трансформация «основного» мифа в «Махабхарате». Едва ли не главным новшеством в его эпическом переложении является «индуизация» фигуры Вишну. Если в ведийской мифологии Вишну-Упендра, «Малый Индра», выступает лишь помощником Громовержца, то в эпосе Вишну, один из «великих» богов формирующегося индуизма, всесилен. Лишь благодаря тому, что Вишну, а следом за ним и все боги передают Индре свой теджас, «ратный пыл», Индра одерживает победу над Вритрой.

В качестве примера трансформации в эпосе реальных отношений между слоями древнеиндийского общества можно рассмотреть один из приемов эпической композиции — эпические каталоги. В перечнях географических, этнических, ботанических и других названий, а также имен царей, богов, героев, заклю-

чена для эпической традиции культурная информация. Как правило, порядок расположения различных элементов мироздания в эпических каталогах не произволен. Известная стабильность расположения компонентов в каталогах есть следствие их традиционной метрической «взвешенности», благодаря которой эти каталоги и могли выполнять функцию готовых лексических блоков, облегчавших эпическому сказителю процесс импровизации. Открываются такие каталоги обычно названиями наиболее значимых реалий, именами важнейших эпических персонажей.

Имея в виду эти соображения, обратимся к часто встречающемуся в «Махабхарате» каталогу, содержащему перечень варн, сословий древней Индии. Последовательность компонентов этого перечня в эпосе выглядит обычно следующим образом: брахманы, кшатрии, вайшьи и шудры. Постоянное подчеркивание, особенно во «вводных» сюжетах эпоса и в эпической теории, всесилия брахманов, главной сферой деятельности которых является ритуал, кажется результатом устойчивой идеализации не всегда действительного, в частности для «героического века», положения вещей. Соответственно, и в стандартном порядке расположения варн в перечнях скорее всего желаемое — для брахманских «редакторов» «Махабхараты» — выдается за реальное, когда кшатрии, носители политической власти, отодвигаются на второе место.

Если в перечне варн брахманская доктрина неукоснительно отдает первое место брахманам, то синхронная ей буддийская мысль с не меньшей настойчивостью выдвигает вперед кшатриев, а в «Милиндапанхье», по наблюдениям А. В. Парибка [54, с. 48—49], в начале этого перечня идут греки, видимо, тоже как высочайшая «варна-сословие». И хотя в каждом из этих случаев просматриваются следы конкретных исторических обстоятельств, ситуация, очевидно, такова: интересы того или иного учения требуют характеризовать то, что для него особенно важно, как существующее постоянно, «извечно». Не всегда возможно уловить ту грань, за которой процесс трансформации фольклорно-эпическим сознанием субстратных явлений достигает своего предела и переходит в их «обращение». В ряду установленных В. Я. Проппом причин этого перехода — забвение или отрицание подлинного значения мифо-ритуальной или социальной семантики, — следует особо выделить вторую: тенденциозную подачу некоторых социокультурных явлений в угоду проповеди нужных для соответствующего учения идей. Это касается «индуизации» архаического мифа, значение которого не забыто, но претерпевает целенаправленное видоизменение, а также избранного как основной вариант социальных отношений в древнеиндийском обществе. То, что кажется в эпосе более или менее точным слепком этнографической действительности, является вернее всего в большей или меньшей степени идеализированным типовым отражением того или иного ее аспекта.

В области исследования мифо-ритуальных построений, получивших отображение в «Махабхарате», проделана основательная работа как в нашей стране, так и за ее пределами. Так, П. А. Гринцером обоснована концепция структурирующего воздействия на эпос «основного» индоевропейского мифа о драконоборце, трансформированного аграрными цивилизациями древности в календарный миф (подробно см. выше, с. 68). В древнеиндийской мифологии с ее подчеркнутой обращенностью к космосу длительное время сохраняется космогонический смысл сюжета о борьбе Индры с Вритрой, дополняющий его земледельчески-календарное значение. Но при установлении этнографических начал древнеиндийских эпических памятников исследование их мифологических связей может считаться одним из этапов изучения того, каким образом эпос соприкасается с другими сторонами того синкретического целого, которое представляли собой социально-бытовая практика и мировосприятие древнейшего общества. То обстоятельство, что большинство исследований сосредоточено теперь вокруг отражения в эпосе ритуала как важнейшего для древности регулирующего фактора, подтверждает важность соответствующего эпического содержания.

В распространенных ранее теориях, возводивших либо миф к обряду (Дж. Фрэзер, Ф. Рэган), либо обряд к мифу (Дж. Фонтенроуз), привлекает внимание констатация структурного сходства между композицией ряда мифов и важнейших для общества обрядов, прежде всего — календарных и инициационных. Столь же верно подмеченные исследователями ритуальные соответствия в сказке и эпосе послужили в свое время основой для появления теории, связывающей их происхождение с обрядом (Г. Леви, А. Карпентьер, П. Сентив, В. Я. Пропп). Для изучения частично изоморфных в композиционном отношении, параллельно развивающихся повествовательных жанров важен сформулированный П. А. Гринцером тезис о сущности жанрового синкретизма, который «распространялся, по-видимому, в архаических и древних обществах также на основные обряды, и миф, и обряд строились по одному и тому же композиционному архетипу (с той разницей, что миф „говорился“, а обряд „совершался“). Соответственно, подобно тому как существует сюжетный параллелизм между мифом и сказкой, мифом и эпосом, тот же параллелизм наблюдается между обрядом и эпосом или сказкой» [62, с. 282]. Важно, что в таком случае ставится вопрос не о происхождении эпоса и сказки от мифа или обряда (что более чем проблематично — ср. [149, с. 99]), а о сходстве их структурной организации, общности «композиционного архетипа», с неременным учетом того, что каждый из этих жанров возникает и развивается как система по художественным законам повествовательной словесности.

В середине 20-х годов нашего столетия французский этнолог М. Мосс предположил, что в центральном сюжете «Махаб-



хараты» получила преломление одна из обследованных им форм существовавшего в древнем индоарийском обществе социального обмена, который связывал отношения ритуально-го соперничества группы организованной по дуальному принципу племенной структуры (см. об этом [405]). Такого рода социальные связи, определяемые в этнографической литературе термином «потлач», по мнению Мосса, были нацелены не столько на регулирование экономического статуса племенного коллектива, сколько на внутрплеменную борьбу за «духовный престиж», который не был постоянно закрепленным за определенной общественной группой, «фратрией»<sup>1</sup>.

Источником вдохновения для Г. Я. Хелда, в исследовании которого эти идеи получили развернутое обоснование, явилось, по его собственному признанию, высказывание М. Мосса: «„Махабхарата“ — это история гигантского потлача» [360, с. 348]. Хелд, ставивший своей целью подчеркнуть дуальность социальной организации родо-племенного общества, к которому он возводил истоки древнеиндийской эпопеи, развил положение Мосса о дальнейшей драматизации эпосом в некоторой степени конвенциональной конфликтности «потлача». Исследуя ряд важнейших эпизодов памятника, Хелд отметил стержневой для этнографической интерпретации его сюжета смысл фрагмента, рассказывающего об игре в кости между кауравами, инициаторами игры, и приглашенными в их столицу Хастинапуру Пандавами. Этот фрагмент рассматривается Хелдом как центральный среди эпизодов, представляющих собой, по его мнению, эпическое преломление ритуала типа потлача.

Выявив затем ряд соответствий эпических мотивов и сюжетов другой важнейшей «субстратной» теме — инициационной, Хелд пришел к заключению о том, что в «Махабхарате» основной круг архаических ритуалов распределяется между двумя эпическими «фратриями», соответствующими дуальной схеме мифологического макрокосма. Материал, связанный с Пандавами (которые как сыновья богов представляют «небесную фратрию»), наследует в преображенном виде «линию инициации», тогда как сюжеты, где действуют главным образом кауравы (открыто ассоциируемые в эпосе с «демонской фратрией»), воспроизводят на эпический лад «линию потлача». Для того, чтобы теоретическая конструкция Хелда, которая в целом не вызывает возражений, выглядела вполне отчетливой, необходимо помнить, что в мифологии эпоса боги связаны с демонами, как и Пандавы с кауравами, узами родства; это косвенно подтверждается сходством описаний обоих мифологических миров и принадлежащих к ним персонажей (см., напр., [157, с. 102—103]).

Предложенное Г. Я. Хелдом этнологическое обобщение эпического материала впечатляет своей убедительностью. Преследуя на первый взгляд «внеэпосоведческую» цель — охарактеризовать, исходя из эпического материала, специфику социального устройства раннего индоарийского общества [360, с. 34],

Хелд впервые поставил проблему связи древнеиндийского эпоса с действительностью. С позиций современного эпосоведения нетрудно предъявить ученому небезосновательные претензии в том, что материал «Махабхараты» используется им фрагментарно, что в его исследовании не подчеркнут отчетливо (что сняло бы, к слову сказать, адресовавшиеся впоследствии автору обвинения в «мифологизировании» или «ритуализации» содержания эпоса) типически-обобщенный характер отражения в эпосе социальной жизни родо-племенного общества и т. п. Однако непредвзятое чтение работы Г. Я. Хелда спустя уже более чем полвека после ее опубликования приводит к убеждению, что ценность многих его заключений, как и основного теоретического постулата об опосредованном воспроизведении в эпическом содержании двух разнородных типов важнейших архаических ритуалов — типа потлача и посвящения, до сих пор еще не осознана наукой о «Махабхарате» во всей полноте<sup>2</sup>.

Более трех десятилетий выводы М. Мосса и Г. Я. Хелда касательно «субстратных», по современной терминологии, воздействий на эпос оставались вообще неиспользованными при изучении древнеиндийского эпоса<sup>3</sup>. В ином теоретическом ключе (и без употребления ритуальной терминологии, предложенной Моссом и Хелдом) к интерпретации одного из ключевых сюжетов «Махабхараты» — об игре в кости между Пандавами и кауравами<sup>4</sup> — обратился в начале 70-х годов американский исследователь «Махабхараты» И. А. Б. ван Бейтенен. Во введении к своему переводу «Сабхапарвы» [404, т. II, с. 3—28] (подробно см. его статью «О структуре „Сабхапарвы“» [303]) ван Бейтенен, опираясь на исследования И. С. Хистермана, рассматривает содержание этой книги эпоса с точки зрения соответствия ее основных сюжетных ходов главным этапам ритуала раджасуи<sup>5</sup> и показывает его переосмысление в направлении от церемонии посвящения в царский сан к комплексу обрядовых действий, фиксирующих утверждение верховной власти царя. Вывод этой статьи о ведийском характере ритуала царского посвящения, определяющего композицию «Сабхапарвы», должен быть, однако, уточнен. Древнеиндийская эпическая традиция, претерпевшая определенные преобразования под воздействием брахманства, содержит многочисленные свидетельства того, что ее начала в этнографическом плане являются типологически иными, нежели ведийские. Достаточно тщательное (хотя и не во всем последовательное) брахманское «редактирование» эпоса оказалось неспособным совершенно стереть отчетливые контуры «доклассической» обрядности. Для выяснения истоков «царских» ритуалов важно подкрепленное указаниями на соответствующие работы Ф. У. Томаса, М. Мосса и Л. Рену мнение Я. В. Василькова о том, что эти ритуалы «являются, очевидно, поздними переработками архаичных календарных обрядов», закрепившими черты «потлача» [39, с. 75].

По данным Ф. Б. Я. Кёйпера [111; 389], в содержании древ-

нейших книг «Ригведы» (II—VII «фамильных» мандал) получил отображение ритуальный комплекс, восходящий к архаическим календарным празднествам, которыми во многих других раннекультурных традициях отмечался важнейший пограничный момент социальной жизни — смена года. Непременным сопутствующим этому новогоднему ритуалу обстоятельством являлось, согласно Кёйперу, ритуальное противостояние двух соперничающих партий по типу потлача, включавшее, наряду с другими формами состязаний, словесные поединки между представителями участвующих в ритуале сторон. В «Махабхарате», и в частности в «Араньякапарве», можно найти ряд соответствий исследованной Кёйпером древней традиции «словесного агона», т. е. диалогов, которые воспроизводят в своей форме — обмена загадками — и космогонического содержания стиль этих диалогических состязаний [39, с. 78]. В реконструкции И. С. Хистерманом «доклассической» системы общественных ритуалов, основанной на «обмене престижем» между различными группами родо-племенного общества, главенствующая роль также отводится празднеству с выраженными чертами состязания, «агона» [357; 358; 359] (см. также [47а, с. 93, 94]).

Ориентация на критерии сравнительно-исторического метода способствует расширению отечественными учеными теоретических выводов, достигнутых их научными предшественниками, и ведет к утверждению комплексного подхода к изучению древнеиндийского эпоса. Разбор наиболее показательных мотивов и сюжетов, отражающих ситуацию «словесного состязания» с космогонической тематикой и агонистическим характером отношений между «партиями» эпоса, а также анализ семантики соответствующих эпических сравнений позволили Я. В. Василькову исследовать центральную сюжетную конструкцию «Махабхараты» в плане возможного воспроизведения ею на началах этнографического субстрата ритуального комплекса типа потлача [39]. В качестве одного из первых образцов, показывающих плодотворность комплексного исследования отдельного эпического сюжета, можно привести статью Я. В. Василькова «Земледельческий миф в древнеиндийском эпосе (сказание о Ришьяшринге)» [38], в которой восстанавливаются главные мотивы сказания и предлагается интерпретация сюжета, предваряемая критическим разбором существовавших ранее его толкований. Учитывая точку зрения Дж. Т. Уилера, впервые обратившего внимание на цель действий, которые составляют основу сюжета (его первое этнографическое истолкование принадлежит Л. Шрёдеру), Я. В. Васильков, как и некоторые из его предшественников (например, И. Мейер), видит функциональное назначение сказания в связи с обрядами вызывания дождя [38, с. 108].

Ранее в работе «К реконструкции ритуально-магических функций царя в архаической Индии» [33] Я. В. Васильковым было показано, что вопреки расхожему мнению, основанному

на доводах поздней брахманской традиции, идея «сакрального» царя-жреца была отнюдь не чужда древнейшей индийской обрядности. В эпическом материале имеется немало примеров магической связи между фигурой царя и плодородием [38, с. 111, 112]. Цели царей-подвижников — получение дара (неуязвимости, величайшего воинского могущества или потомства), а также обеспечение благополучия подданных, — соответствуют мифологическим функциям «царя богов» Индры. Не случайный характер носит и совпадение ритуальной позы царя (стоящего с поднятыми вверх руками) с одним из элементов магии вызывания дождя. У ряда индийских народностей существуют аналогичные стимулирующие плодородие обряды; к тому же типу обрядов принадлежит и практика, наблюдаемая в современной индийской деревне. «Грубый юмор» некоторых элементов сказания о Ришьяшринге отнюдь не свидетельство его светского характера, он вытекает из обычного для древней Индии эротического осмысления явлений природы, также сохраняющегося в сельских обрядах сегодняшней Индии [38, с. 117—118], и юмором как таковым попросту не является.

Ритуально-мифологическая основа сказания о Ришьяшринге постепенно утрачивается, и на дальнейшее формирование сюжета оказывает воздействие более поздний мотив о соблазнении отшельника гетерой. Нельзя не согласиться со сделанным в статье выводом о том, что, несмотря на подобную трансформацию, сказание все-таки сохраняет свой мифологический смысл. Полужооморфность облика центральной фигуры сказания — отшельника Ришьяшринги (рог — символ изобилия, плодородия) служит основой для предположения, что «Ришьяшринга имеет черты не просто животного, но животного сакрального, ассоциируемого с понятием плодородия» [38, с. 121]. Ритуально-мифологическая интерпретация сюжета порождает вывод о связи главного персонажа сказания с культом древнего божества дождя и, следовательно, плодородия.

Небезынтересны приводимые в этой статье соображения насчет географии сюжета [38, с. 122, 123], которые развивают точку зрения Г. Людерса о принадлежности сказания о Ришьяшринге к восточной эпике, отразившей не только схему, но и содержание ритуального земледельческого мифа восточноиндийских народностей. На основе рассмотрения тех мотивов и сюжетов, которые повлияли на эпические версии сказания о Ришьяшринге, вырисовывается двойкий исход этого влияния: одни варианты, в корне преобразованные, качественно переродились в совершенно новый сюжет, другие же сохранили свою мифологическую специфику. Одно из заключительных положений статьи можно считать итоговым для полемики относительно осознанности эпосом его мифологических связей: «Память о мифе жива в сознании творцов эпоса: только этим удовлетворительно объясняется тот факт, что субстратная схема продолжает жестко определять последовательность и характер

варьирования мотивов в эпических трансформациях сюжета» [38, с. 126].

Тщательно обоснован конечный вывод этой работы: «Результаты исследования сказания о Ришьяшринге дают нам возможность не только установить факт наличия связей эпоса с мифом и ритуалом, но также конкретизировать некоторые особенности этих связей. Мы еще раз убеждаемся в том, что субстрат древнеиндийского эпоса составляет (и в этом его отличие от некоторых других эпических традиций, трансформирующих, например, „охотничьи“ или „шаманские“ мифы) земледельческая мифология, связанная с обрядами плодородия... Анализ сюжета о Ришьяшринге представляет также дополнительную аргументацию в пользу мнения, что модель древнеиндийского эпического сюжета служит не только и не столько миф, сколько ритуал (точка зрения, проявившаяся в целом ряде новейших исследований древнеиндийского эпоса)» [38, с. 128].

На широком сопоставительном материале анализируются Я. В. Васильковым сходные мотивы индийского эпоса и рыцарского романа Европы и уточняется типологическая характеристика знаменитого эпизода из «Махабхараты» — «Сказание о Нале» [44]. В его завязке выделяется мотив, присутствующий и в центральном сюжете эпоса, — проигранная героем игра в кости с хтоническим противником, змеем, «мотив чисто эпический, обусловленный „этнографическим субстратом“ санскритского героического эпоса» [44, с. 268]. Целый ряд мотивов «Сказания о Нале» сближают его со сказкой и одновременно с романтическим эпосом, и поэтому существует возможность рассматривать этот сюжет как «единственный во всем корпусе древнеиндийской эпики чистый образец сказочно-романтического эпоса» [44, с. 269]. Согласно предположению, которое обосновывает Я. В. Васильков, жанрово-видовая необычность «Налы» может быть объяснена принадлежностью его корней к иной, дравидийской традиции [44, с. 269].

В названии статьи Я. В. Василькова «Древнеиндийский вариант сюжета о „безобразной невесте“ и его ритуальные связи» [46] обозначены предмет и задача обобщающего исследования, которое базируется на обширных европейских и древнеиндийских параллелях (и снабжено исчерпывающей библиографией, превышающей рамки проблематики «этнографического субстрата» древнеиндийского эпоса). Не сохранившийся архаический миф реконструируется по его отражениям в отдельных фрагментах и переработках различных памятников индийской традиции. Среди эпических сюжетов, использующих мотив «обращения царственности», выделены встреча героев-Пандавов с богом Дхармой в образе великана-якши (III книга «Махабхараты»), походы их к лотосовому пруду Куберы, охраняемому якшами (I и III книги), а также путь Аштавакры в Гималаи (XIII книга). Большинство обследованных фольклорных текстов обнаруживает структурное сходство с волшебной сказкой,

той ее разновидностью, появление которой, как было доказано В. Я. Проппом, было обусловлено инициационным обрядовым комплексом [198]. Однако некоторые элементы волшебной сказки, по мнению Я. В. Василькова, отражают инициацию «иногo типа, а именно посвящение в высший ритуальный статус представителя той или иной из участвующих в обмене и игровом соперничестве групп в ходе архаических календарных обрядов» [46, с. 99].

Среди фольклорных отражений различных инициаций (древнейшая племенная, принятие в «мужской союз», воинская, шаманская, посвящение «сакрального царя», позднее — царская и религиозная инициации) трудно выделить какой-либо тип посвящения в чистом виде, тем более что «всякая исторически более поздняя форма ритуала инициации вбирает в себя элементы предшествующих форм» [46, с. 99]. С учетом этой методологической предпосылки, которая должна служить одной из исходных при «этнографической реконструкции» любого эпического сюжета, рассматривается последовательность мотивов сказания об Аштавакре. В свете поиска субстратных следов в древнеиндийском эпосе существен один из главных выводов Я. В. Василькова из его «ритуального комментария» к этому сюжету, а именно, что «мифология и обрядность санскритоязычной ведийско-индуистской традиции развивались в постоянном контакте и взаимодействии с архаической (как арийской, так и неарийской) мифологией и обрядностью» [46, с. 105]. Для методологии исследования эпической этнографии немаловажно еще одно обобщающее положение данной статьи: «В ряде случаев связь между фольклорным нарративом и его „этнографическим субстратом“ — мифом и ритуалом, вне всякого сомнения, осознанна...» [46, с. 114]. Здесь же приводятся многочисленные свидетельства, подтверждающие точку зрения А. Хильтебейтеля насчет осуществлявшейся эпическими сказителями осознанной корреляции между мифом и ритуалом, с одной стороны, и эпической наррацией — с другой [363, с. 358—360].

В числе других теоретических заключений Я. В. Василькова отметим вывод о происхождении фольклора, которое следует связывать «не с „откреплением мифа от обряда“, а с появлением потребности в антропоцентрическом повествовании»; и, следовательно, «повествовательный фольклор... не является какой-либо трансформацией... мифа-нарратива, но рождается сразу со своей собственной функцией (художественного отражения бытовых коллизий, как сказка, или исторической реальности, как эпос)» [46, с. 117, 118]. Связи архаического фольклора с мифом и ритуалом более целесообразно поэтому определять не как генетические, но как сигнификативные, «означающие» (ср.: [124, с. 314]).

Проделанное Я. В. Васильковым исследование позволяет уточнить этнографическую подоплеку центральной темы «Махабхараты» — борьбы Пандавов и кауравов: первоначально эта

борьба перекликалась в восприятии традиции «с практикой смены или обновления сакральной власти в архаическом календарном ритуале», затем — с царскими посвятельными обрядами и брахманистским посвящением, а значительно позже — с символизацией «внутреннего ритуала», «борьбы светлого и темного начал в психокосме» [46, с. 118]. В итоге вносится уточнение в типологическую характеристику «Махабхараты», которая в своем движении от героического до философско-дидактического эпоса сохранила ряд особенностей, свойственных архаическому фольклору [46, с. 119].

Сфера проявления этнографических связей фольклора предстает неограниченной, затрагивающей жанрово-генетический, функциональный и образно-содержательный его аспекты; эти связи сказываются на процессах фольклорного жанрообразования, сюжетосложения, оформления образной системы [205, с. 203], делая соотношение фольклорного текста с действительностью сложным и неоднoplanовым. Необходимо также подчеркнуть, что в силу длительности измеряемой почти тысячелетием устного существования традиции древнеиндийского эпоса, впитавшего в себя жизненный опыт многих и многих поколений, конкретная форма воплощения этнографической реальности неизбежно отмечена «многослойностью» содержания. Эта «многослойность» есть преломление содержательной специфики «Махабхараты» в целом, совмещающей различные по происхождению, типологически несходные слои «эпики» и «дидактики», которые располагаются, напомним, не последовательно, а образуют нечто подобное археологическому смешанному культурному слою, где архаика не просто соседствует, но совершенно сливается с более поздними отложениями (см. выше, с. 58).

Согласно данным исторической типологии, древнейшей культуре и конкретно культуре «героического века», к которой восходят истоки эпоса, в качестве одной из главных ее черт присущ синтез ритуального и мифологического начал [151, с. 14]. Отсутствие их разделенности, в ряде случаев — структурный изоморфизм мифа и ритуала [151, с. 15], а также сходство структуры некоторых ритуалов (например, «царских» и инициации [364]) и их целей (в частности, посвятельных и праздничных обрядов [36, с. 145]), позволяют оперировать условным понятием «мифо-ритуального комплекса», соединение словесной и действенной сторон которого можно рассматривать как основание, исходную комбинационную модель идейно-содержательного строения эпоса, его композиционной и образной структуры. Поэтому выбор в качестве объекта исследования одного из компонентов эпической этнографии и прежде всего мифа или ритуала, вполне оправданный их значимостью для «Махабхараты», выделение их из субстратного целого имеет служебный характер. При этом, хотя несомненная особенность

эпопеи состоит в явственности ее мифо-ритуальных очертаний, ее идейное наполнение, содержательный фонд, образность и композиционные переплетения сюжетики никоим образом не сводимы ни к отдельным этнографическим истокам, ни к их целостности. Такая постановка вопроса послужит в качестве исходной при обследовании соответствующих отражений в стилистике и композиции древнеиндийского эпоса.

Не только теоретическое рассмотрение проблемы «этнографического субстрата», но и процесс обнаружения в эпическом тексте мифологических и ритуальных моделей делает очевидным тот факт, что эта проблема не случайно была поставлена именно в фольклористике, предметом исследования которой является традиционный текст со своим особым миром и собственным художественным языком (о понятии «эпический мир» в его соотношении с действительностью, о типовом характере эпического универсума, а также о содержании терминов «эпический язык» и «эпическое сознание» см.: [208, с. 7—17]). В заключение коротко подчеркнем самые общие, принципиальные различия между традиционно-эпическим и раннеавторским словесным творчеством.

Коллективная природа создания и импровизационного бытования эпического фольклора не совместима с представлениями об авторской установке, индивидуальном идейно-композиционном замысле и т. д. (см. ранее, с. 22). Картина той действительности, которая порождает героический эпос, воспроизводится в нем типически-обобщенно, в «идеальном» виде. Среди важнейших свойств традиционного как по своему «облику», так и по способу существования эпического текста важно отметить исконный консерватизм отражения им этнографической реальности, отделенной от сложившейся традиции значительным временным промежутком. Творческое освоение действительности традицией эпоса, выражающееся в кажущихся иногда причудливыми сочетаниях вымысла, фантастики с действительными реалиями, идет по иному направлению, нежели авторское творчество. Этнографическое прошлое, миф и в особенности ритуал входят в конструкции эпоса как предмет изображения, и в эпической памяти реально существовавшие мифологические, ритуальные и иные черты отошедшей в небытие социальной жизни «перекрываются» теми, которые трансформированы эпическим сознанием (ср. [91, с. 29]).

С другой стороны, уже в раннеавторском творчестве, сильно тяготеющем к традиционности, но основывающемся на совсем иных закономерностях, главная из которых — становление индивидуального начала мировосприятия, происходит целевой отбор и преобразование конкретных, подчеркнем, черт этнографической действительности. И, главное, далеко не обязательно, чтобы та или иная ее сторона выступала бы главенствующим, субстратным началом содержания, образности или архитектоники авторского произведения. Скорее, по-видимому, наоборот —



описание быта (включая ритуал), социальных отношений и институтов, переложения мифов, преданий, легенд подбираются автором в служебных целях, ради наглядного воплощения его индивидуального замысла. Точно так же абсолютно не обязательна временная дистанция, которая отделяла бы авторское произведение от запечатленной в нем этнографической реальности. И в то же время, возможно, во многом именно благодаря своей удаленности этнографическое прошлое утверждается своими «идеальными» чертами — и непременно не в строго конкретном, а в обобщенном виде, — в традиционном фольклорном тексте, и в частности в эпосе, на правах его субстрата, окрашиваясь эпической героикой.

Даже если мы имеем дело с так называемыми «прямыми» описаниями эпосом синхронных начальному периоду его становления этнографических структур — мифа и ритуала, важно помнить о крайне зыбком, относительном характере этой «синхронности», тем более что эти структуры устойчиво-консервативны по самой своей сути. Эпическое обобщение и типизация охватывают действительность огромного по своей протяженности, измеряемого многими веками периода «живого» бытования эпоса, прошедшего долгий путь от героического песенного фольклора до той поры, когда эпическая традиция выливается в более или менее консолидированную форму. И по свойствам своего мировосприятия эпос устремлен, как известно, не к конкретике частных этнографических явлений, сколь бы ни были они важны по отдельности в реальной жизни, но к уже обобщенным, отмеченным устойчивостью консерватизма, «кодовым» по своей сущности ее аспектам.

Краткий обзор кардинальных отличий фольклорно-эпического творчества от раннеавторского в связи с возможным присутствием и в том и в другом мифо-ритуальных отражений завершим итоговым замечанием об очевидно несходной роли, которую играет культурная традиция для эпоса и для индивидуальной словесности. Для авторской литературы, — литературы в буквальном смысле этого слова, — изначально имеющей фиксированную форму и хотя бы самые общие, интуитивные представления об авторском сознании, традиция служит преимущественно подобием фона, с которым литературная словесность уже не сливается, но от которого, сохраняя живые связи, отталкивается, нередко используя его как «подручный материал», и т. д. Меж тем как для «живого» эпоса традиция выступает в качестве важнейшего источника и единственно возможного способа существования, определяющего его формально-содержательные контуры (что не исключает, естественно, преобразовательных по отношению к культурной традиции возможностей эпоса). И в этом смысле изучение субстратного воздействия на образные средства и композицию «Махабхараты» позволит, как можно предположить, еще полнее оценить значение эпоса как неоценимого хранилища древнеиндийской культурной традиции.

# ВОПРОСЫ ЭПИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

## СТИЛИСТИКА. СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА

Если сравнить степень изученности ведийской поэзии или поэтики индийской классической литературы, с одной стороны, и эпоса древней Индии — с другой, то сама скудость библиографии по вопросам художественной формы «Махабхараты» и «Рамаяны» указывает на недостаточное внимание исследователей к этой стороне эпических памятников. Возродившийся около трех десятилетий тому назад интерес к изучению древнеиндийского эпоса побудил индологов обратиться к целому спектру проблем, связываемых единой целью — показать устно-фольклорный генезис эпических поэм. Неудивительно поэтому, что их поэтическая форма исследовалась по преимуществу в меру необходимости обоснования формульной специфики стиля и общеэпических закономерностей композиции. И тем не менее, как было показано раньше, в работах санскритологов под этим углом зрения затронуты многие существенные аспекты эпической стилистики и композиционного строения памятника. В русле историко-типологического подхода к поэтике «Махабхараты» особое значение имеют наблюдения П. А. Гринцера над рядом черт поэтического стиля «Рамаяны», сближающих эту эпическую поэму с раннелитературными, авторскими произведениями [62, с. 340—354], а также выводы Я. В. Васильева о относительно батальных сравнениях «Махабхараты», связи между компонентами которых простираются от простого сопоставления героев эпоса и их поступков с персонажами и действиями мифа до полного тождества между соответствующими моментами эпического и мифологического содержания [47].

Реконструируемая исследователями картина традиционно-импровизаторской передачи памятников эпоса на протяжении многих веков служит основанием для вывода о том, что каждый компонент не только содержания, но и формы древнеиндийского эпоса в своем генезисе многослоен [62, с. 171]. Это важное для проблематики «Махабхараты» положение подтверждается путем обзорной характеристики ее языка, определяемого как эпический санскрит<sup>1</sup>, а также на материале метрики. В языке, на котором создавался индийский эпос, ощутима неоднородность, о чем свидетельствует сосуществование архаических языковых явлений с такими, которые сближают эпический санскрит с языком классической литературы.

Для выяснения закономерностей эпической поэтики интересно рассуждение П. А. Гринцера о некоторой искусственности языка эпоса как следствии «бессознательного отбора и адаптации» [62, с. 172]. Возможными причинами такой обособленности эпического санскрита как литературного наддиалекта от разговорных языков могли служить свойственная эпосу тенден-

ция к сохранению в поэтическом языке архаической лексики и грамматических форм и в то же время открытость эпоса в процессе его распространения различным диалектно-языковым влияниям. Это общее положение подтверждается наблюдениями над языком русских былин, англосаксонских эпических поэм и гомеровского эпоса. «Наддиалектность» не препятствовала, однако, восприятию поэтического языка индийского эпоса как языка целостного и единого на протяжении всей истории существования эпических произведений. Можно даже предположить, что сама «отчужденность» языка эпической традиции от повседневной практики языкового общения, его «отстраненность» служила дополнительным фактором эстетического воздействия эпоса на слушательскую и позднее — читательскую аудиторию. Эпическая метрика, представленная разнообразием, правда, крайне неравномерно используемых стихотворных размеров (среди которых помимо употребительных — шлоки и триштубха — имеются весьма редкие, такие, как малини, васанта-тилака, пушпитагра и др.), располагается в «диапазоне от чисто ведийских до позднеклассических форм» [62, с. 171].

Среди немногочисленных зарубежных работ, которые касаются вопросов поэтического стиля «Махабхараты» (большинство таких исследований было упомянуто ранее в связи с рассмотрением проблем генезиса древнеиндийского эпоса), следует отметить монографию Р. К. Шармы [432], содержащую классификационный анализ эпических сравнений. Индийский исследователь оперирует всем текстом эпоса, но представленная в его книге классификация (страдающая, по нашему убеждению, излишней дробностью) далеко не в полной мере охватывает обширный арсенал эпических сравнений.

Для нашей работы о поэтических приемах «Махабхараты» [158] была использована третья книга эпоса — «Араньякапарва» [142; 403], но при этом сплошной каталогизации и анализу был подвергнут весь достаточно репрезентативный фонд содержащихся в ней эпитетов и сравнений. Наиболее употребительные средства художественной выразительности — эпитет и сравнение — проанализированы в двух аспектах: формальном — как свойственные эпическому санскриту синтаксические конструкции — и содержательном — как стилистические явления со свойственной эпосу семантикой. Выбор этих приемов поэтической техники в качестве исходного пункта для изучения системы образительных средств памятника продиктован не только их широкой употребительностью в его тексте, но и тем, что сравнение и эпитет относятся к числу наиболее ранних приемов словесного творчества (ср., например, [183, с. 15]).

Продолжение этой линии исследования может оказаться плодотворным для выявления связей эпоса с другими жанрами индийской словесности. Равным образом возможно и другое направление дальнейшей работы над вопросами эпической стилистики, связанное с необходимостью проследить воздействие

«Махабхараты» и «Рамаяны» на литературный процесс индийского средневековья, когда древний эпос воссоздавался в широких масштабах на живых — новых индоарийских и дравидских — языках. Возникшие на основе локальных традиций авторские варианты эпоса при всей их содержательной и стилистической самобытности сознательно использовали ставшие каноническими приемы стиля великих североиндийских эпосов.

Правомерность исследования системы первичных элементов поэтической техники эпоса в кругу основных проблем эпосоведения подтверждается также тем обстоятельством, что анализ содержания эпитетов и сравнений «Махабхараты» позволяет сделать ряд выводов, касающихся духовного мира эпического памятника, его этических и эстетических идеалов. Даже простое сопоставление объемов использования тех или иных семантических разрядов эпитетов и сравнений может способствовать прояснению относительной (а иногда и абсолютной) значимости отдельных составляющих идейного содержания эпоса. Так, достаточный удельный вес эпитетов с этической окраской подтверждает значительную роль именно этого начала в воззрениях, отраженных индийским эпосом, тогда как минимальное количество сравнений, оперирующих собственно философскими понятиями, особенно в сопоставлении с компаративными приемами мифологического содержания, показывает и в этом смысле сильное тяготение эпической образности в сторону традиционных для индийского эпоса представлений, связанных с мифом. Едва ли необходимо напоминать о том, что средства изобразительности в древней традиции словесности аккумулируют в своем содержании то, что наиболее важно с точки зрения творческого опыта коллектива, многих его поколений.

### **Эпитет.**

#### **Формально-содержательная характеристика, особенности употребления**

Далеко не всякое определение может считаться эпитетом, художественным приемом: определение-прилагательное или его эквивалент получают статус эпитета исключительно во взаимосвязи с определяемым, к которому они относятся, и только в том случае, когда этот бином реализуется в эстетически окрашенном тексте. Выбор пригодного для замещения заданной метрической позиции эпитета диктуется не только его семантикой, но и в немалой степени формально-количественными показателями, т. е. числом составляющих эпитет слогов и их мерой. Основой формульного варьирования эпитетов служит развитие синонимия. Тезис современного эпосоведения о том, что полная словесная точность отнюдь не является неперенным условием традиционно-эпической формулы, имеет поэтому для санскритской эпической традиции совершенно особый смысл. Семантиче-

ское разнообразие традиционных эпитетов ограничено лишь рамками принятого для эпоса понятийного фонда, из которого память сказителя совершает отбор необходимого в соответствии с законами формульного сложения текста. Такая определенность состава эпитетов, обусловленная идейным фондом эпоса, открывает возможность их семантической классификации.

Эпитеты в «Махабхарате», как и в любом эпическом тексте, располагаются в пределах двух основных групп, одну из которых составляют так называемые констатирующие характеристики, указывающие на цвет, материал, величину, возраст и другие внешние признаки объектов, вторую же — оценочные определения морально-этического, эстетического и эмоционального содержания. Абсолютное разграничение этих двух групп невозможно, поскольку любой «констатирующий» эпитет в той или иной степени выражает оценку того предмета, к которому он относится (как, например, «огромный» в любом контексте). Можно говорить, таким образом, лишь о преобладании одного из указанных аспектов отношения эпитета к денотату: о констатации некоего его свойства или же о его оценке. Приблизительно разграничивающим эти две группы критерием является допустимость или недопустимость применения взаимно противоположных по значению эпитетов к одному и тому же объекту. Иными словами, один и тот же, к примеру, эпический герой обычно не может характеризоваться и как высокий, и как малый ростом, как старый и как молодой. Но в зависимости от ситуации одного и того же героя могут называть и отважным, и трусом, и добродетельным, и злодеем. Здесь существует некоторое различие между внешне объективным, как бы бесстрастным повествованием сказителя и эмоциональной речью вовлеченных в различные коллизии, противоборствующих персонажей. Их высказывания, естественно, могут носить возвеличивающий своих и уничижительный для врагов характер, и отсюда в эпосе, даже при известном «равенстве добродетелей», появляется возможность противоречивых оценок одного и того же лица.

Отсутствие резкой границы между констатацией признака и оценочностью особенно заметно при рассмотрении цветовых определений, в частности, в случае оппозиционного соотношения между «белым» и «красным»: «белый» — цвет атрибутов сподвижника героя Рамы — Вибхишаны, а также название священной горы Шветы (264.66, 67)<sup>2</sup>; «красный» определяет аналогичные атрибуты демона-ракшаса Раваны (264.65). Данное противопоставление «красного» «белому» не укладывается в рамки оппозиции «зло»/«добро», разрастаясь до оппозиции «смерть»/«жизнь» (Раване уготована гибель, а Раме — победа). Наряду и в соединении с красным цветом как признак трагического выступает нагота: Равана в упомянутой сцене «обритый наголо» (264.64), его спутники «нагие», «с выпавшими волосами» (264.65). Два следующих примера лежат за пределами данного контекста: «одетый в стороны света», т. е. «обнаженный»

(246.11), — одна из главных характеристик яростного брахмана Дурвасаса, инкарнации Шивы, грозного божества, в мифологии которого красный цвет играет основную роль; в мотиве обнажения Драупади во время месячных (I.160.47), когда ее силой тащат в собрание кауравов, неназванная параллель «нагое» — «красное» также представляет собой звено цветовой символики не просто отрицательного, но трагического наполнения: впереди кровопролитная битва, когда Драупади будет отомщена.

Изменение цветовой гаммы Вишну-Кришны соответственно космическим периодам, югам (148.16, 23, 26, 33; 187.31) подчеркивает связь цветовой символики эпоса с этико-мифологическими критериями: белый цвет связан с Критаюгой, Золотым веком, желтый соответствует Третаюге, когда дхарма ущербна только на четверть, красный — Двапараюге, когда ощущим трагизм предзакатного существования мира, и черный соотносится с Калиюгой, которая завершается всеобщей гибелью.

Таким образом, исходное содержание цветowych эпитетов — констатация реального цвета как непосредственное зрительное впечатление — в значительной мере осложнено разного рода связями с идейной средой «Махабхараты», с ее мифологическими, этическими, эстетическими представлениями, порождающими синтез нескольких разнородных идей в рамках отдельного цветowego эпитета. И более того, целый ряд определений материала (например, «железное» копьё как «мощное», «шелковое» платье, «золотое» убранство как «прекрасное», «богатое»), величины («огромные телом» демоны как «величественно-грозные»), возраста («древний» как «святой» о мудреце-риши Маркандее, как «вечный» о боге Вишну, «юные» как «прекрасные» о богах и героях) также лишь условно могут быть названы констатирующими характеристиками, так как отличаются более сложным, нежели внешнее впечатление об объекте, неоднотипным содержанием.

Оценочные эпитеты, представляющие собой значительную часть эпического фонда определений, можно разделить на три группы: во-первых, содержащие морально-этическую оценку, т. е. раскрывающие добродетели и пороки эпических персонажей; во-вторых, эстетически оценивающие предмет с точки зрения его соответствия идеалу, образцу; и, в-третьих, эмоционально-оценочные, отвечающие тому или иному человеческому чувству (страх, удивление, любовь и т. п.). Рассмотрим несколько подробнее эпитеты наиболее представительной первой группы. Эпические характеристики позволяют достаточно полно очертить образ воина с целым набором традиционных достоинств: «могучий» 155.1; 157.29; 257.48, «отважный» 158.10; 193.6, «славный» 162.6; 195.13; 233.14, «непобедимый» 232.7; 256.29, «быстрый» 158.31; 270.28 и т. д. Однако этими чертами не исчерпывается характер героя-воина: он, кроме того, «мудр» 158.50; 261.54, «сведущ в дхарме» 156.3; 158.33, «следующий дхарме» 154.8, «верен обету» 146.15, «сдержан», «смирнен» 155.19; 299.9,

«правдоречив» 165.4; 197.41, «чист», «безгрешен» 162.11; 197.40 и т. п. Именно эта подгруппа эпитетов «Махабхараты» отражает особенности ее морально-этического критерия, специфику героического образа в индийском эпосе.

Даже столь сжатое описание эпитета в «Махабхарате» будет односторонним, если не подчеркнуть хотя бы некоторые из тех его характерных черт, которые связаны с этнографическим субстратом древнеиндийского эпоса. Как можно было видеть, среди эпитетов, позволяющих охарактеризовать фигуру эпического воина, весьма значительна доля таких, которые в смысловом отношении с героикой совершенно не связаны: «зна-ток дхармы», «блюдуший дхарму», «верный обету истины», «смиренный», «искусный в беседе», «великий в подвижничестве» и т. д. Очевидно, что такие эпитеты, выявляя в образах «Махабхараты» несвойственные героической эпике черты, являются результатом философско-дидактической трансформации эпоса. Двойной набор эпитетов, создающих образ героя-воина, раскрывает на уровне поэтического приема многоплановость эпического содержания, в котором выделяются героический, в плане типологии — первичный, а также нравственно-философский «слой». Выход большинства констатирующих эпитетов за пределы обозначения конкретного признака (например, «белый» как благое, сакральное, а в оппозиции с «красным» — «жизнь»/«смерть»; роль «красного» в мифологической символике; «древний» как признак вечности и святости и т. д.) имеет мифо-ритуальную обусловленность. Сходство основных характеристик человеческого мира и мира мифологии, а с другой стороны, — эпических героев и их соперников столь же очевидно восходит к субстратным корням эпосов: земные «фратрии» суть подопытия и воплощения соответственно небесных и подземных, поэтому они и описываются сходным образом.

Типическую природу героя в каждом его проявлении оттеняет постоянный эпитет, подчиняющийся идеализирующей тенденции в поэтике эпоса и принадлежащий к числу наиболее показательных приемов устно-фольклорного стиля. Благодаря синонимическому богатству лексического состава санскрита и его грамматических средств способы выражения в целом конечно-го числа понятий, передаваемых эпитетами, кажутся едва ли не бесконечными. Целесообразнее было бы в таком случае говорить о постоянстве понятия-признака, связанного с определенным адресатом, нежели о постоянстве слова-эпитета. И тем не менее в «Махабхарате» несомненно могут быть выделены постоянные эпитеты, если учесть примерно следующий комплекс параметров: 1) частота употребления признака при одном и том же адресате, 2) стереотипность этого признака, 3) существенность его содержания с точки зрения эпической эстетики, 4) отсутствие прямой связи с конкретной ситуацией, 5) автоматизм ассоциации, возникающей при употреблении такого эпитета.

Менее употребительный в типизирующей фольклорной поэтике ситуативный эпитет отличается от постоянного в первую очередь связанностью с конкретным местом сюжета. Ситуативными, в частности, могут быть отрицательно-оценочные характеристики в эмоциональной речи персонажей-антагонистов: «грешным помыслами» называет бога Куберу святой мудрец Агастья, проклиная его (158.57); «жалки» герои-Пандавы в изгнании, по мнению их недруга (251.15). К числу эпитетов, появляющихся только в определенной ситуации, можно отнести также следующие: «резкими» становятся голоса птиц в Калиюгу (188.81); «несчастлива» супруга царя Дашаратхи Кайкеи (261.13): на царство посвящен Рама, а не ее сын Бхарата; «кровавоводен» океан на закате (213.28) и т. д. (ср. также «пренебрегаемые» о царских указах, «болтливые», «низкорослые» о женщинах — и то и другое во времена Калиюги, см. [165, с. 108]).

Следовательно, семантика ситуативного эпитета подсказана конкретным содержанием того или иного фрагмента повествования. «Вневременный» смысл признака, отраженного в постоянном эпитете, соответствует определенности времени, когда проявляется признак, отмечаемый ситуативным эпитетом. Обусловленность признака характером адресата (постоянный эпитет) в ситуативном эпитете выступает как существенность того или иного свойства в данный момент. Типическая обобщенность идеального признака, выраженного постоянным эпитетом, противопоставляется некоторой индивидуальности эпитета ситуативного. Употребляется ситуативный эпитет, очевидно, в тех случаях, когда адресат выступает не в своем обычном качестве и к этому необходимо привлечь внимание. Поскольку набор ситуаций в эпосе конечен и каждая из них описывается нормативным набором характеристик, то и непостоянные эпитеты оказываются ситуативно-постоянными. Преобладающая негативная окраска и сравнительная малочисленность этих эпитетов в эпосе — факторы взаимозависимые: любому эпическому произведению свойственна прежде всего «эстетика положительного», т. е. идеализация героики и всего с нею связанного. Если к тому же принять во внимание четко обозначенное в «Махабхарате» равенство достоинств эпических героев и их антагонистов, то сфера негативных характеристик персонажей становится еще более узкой.

Очевидная черта стиля «Махабхараты» — употребление в узком контексте нескольких эпитетов к одному и тому же объекту. Эпитеты, сгруппированные в пределах одной-двух (редко — более) шлок, образуют своеобразную «цепочку». Такое «нанизывание» эпитетов свойственно стилю произведений, обнаруживающих связь с фольклорной традицией. Приведем примеры из «Араньякапарвы»: «древняя, извечная, непреходящая» о дхарме (188.76); «несведущ в дхарме, высокомерен, умом — ребенок, порывист и опрометчив» (159.9) — так бог Кубера по-



рицает героя Бхимасену за дерзость. Единство идеи цементирует ряды и таких построений: Драупади «представляет» своему похитителю Пандавов (254.6—20), и ее эмоциональная, гневная речь изобилует определениями, высвечивающими достоинства героев; ср. описание Бхимасены, отважно поднимающегося на священную гору Гандхамадану (157.26—29), а также описание принявшего помазание Рамы Дашаратхи (261.3—12). Привлечь внимание слушателей, замедляя рассказ подробным описанием, повышая тем самым его выразительность,— таково назначение цепочки эпитетов, содействующей сюжетному вводу некоего лица или предмета. Но это ввод не столько ознакомительный (адресат, как правило, хорошо известен), сколько эмоциональный, служащий сигналом для концентрации чувств и мыслей аудитории на его появлении.

Несколько эпитетов с единым адресатом, преследующих иногда цель нюансировки одного и того же признака, а чаще — разносторонности, полноты описания, объединяясь в ряды-цепочки, могут «размыкать» стих. В ритмическом отношении такие «цепочки», видимо, влияют на темп повествования, а в процессе сотворчества эпического сказителя и слушающей аудитории усиливают идейно-эстетический эффект наррации. Недаром «нанизывание» эпитетов наблюдается в наиболее эмоционально насыщенных местах текста, а также на семантически маркированных начальных и конечных участках завершенных по содержанию эпических фрагментов.

Текст эпоса позволяет обнаружить три типа субстантивации эпитета, т. е. его употребления вместо имени собственного. Необходимым условием при этом является однозначность ассоциации между характеристикой и объектом. Например, «устремился душою к возлюбленной» (264.2), «вспоминая любимую» (264.4) — адресат не упомянут, но из контекста понятно, о ком идет речь: в обоих случаях говорится о чувстве Рамы к Сите (ср. 155.33, 159.23, 213.50). Возможность замены имени конкретного адресата не приближает такой эпитет к номинационному обозначению, поскольку его различительная функция строго ограничена рамками контекста. В предложениях-сентенциях адресат эпитета опускается в силу его предельной обобщенности — «человек вообще», «каждый человек»: «Будь он юным, в красивом убранстве, богатым, красивым, я не желаю иного супруга» (222.22; ср. 159.8, 184.11, 186.47, 204.43). Абсолютной субстантивацией отмечены эпитеты, функционирующие в качестве эквивалентов личных имен: Десятишей, Десятилик — ракшаса Равана; Треокий — Шива; Тысячеокий — Индра.

В предложении-сентенции адресат эпитета выводится логически, при номинационной функции эпитета он ясен благодаря устойчивой ассоциации, т. е. в этих двух случаях для выявления адресата контекст не требуется. В предложениях пословичного типа значение эпитета обобщено до всеобъемлющего охвата категории лиц или предметов, обладающих этим признаком.

Номинационное же использование эпитета основано на конкретной, индивидуальной связи между содержанием эпитета и его адресатом. И самое главное, замена имени эпитетом в узком контексте, как и субстантивация эпитета в предложении, — явления синхронические, тогда как употребление постоянной характеристики денотата вместо имени собственного предполагает процесс, протекающий в диахронии.

Исторически с возможностью замены названия лица или предмета его иносказательным обозначением через характерный признак (различные виды перифразы) в поэтике «Махабхараты» связаны по меньшей мере два явления. Это, во-первых, расширение синонимического ряда обозначений одного и того же понятия («творец дня», «гонитель мрака», «пламеннолучистый», «тысячелучистый» — солнце; «делающая мед», «бродящая» — пчела) и, во-вторых, формирование основных разделов номинационной структуры древнеиндийского эпоса — имен-эпитетов, этимологически ясных, идейно и сюжетно обусловленных, индивидуальных по содержанию и однозначно соотнесенных с денотатом (см. [159]). В основе обоих явлений, обнаруживающих типологическое сходство, — характеристика по признаку вместо названия адресата — лежит отторжение определения от определяемого, когда эпитет, субстантивируясь, обретает значение предметности.

В «Махабхарате» субстантивированные эпитеты (типа древнескандинавских кеннингов) получили широкое распространение. В дополнение к сказанному выше понятие «огонь», например, может быть выражено словом «очищающий», «облако» — композитой «вместилще воды» и т. д. Надо отметить, однако, что такой тип замещения объекта по образцу перифразы может быть возведен к эпитетации лишь в структурном отношении. В языке данного слоя традиционной поэзии, в эпическом санскрите, метонимические заменители названия объекта в основном перестают восприниматься как художественные определения. В эпическом стиле явление метонимического использования эпитетов развивается, по-видимому, не только параллельно субстантивации прилагательного, но и в какой-то степени по ее модели, порождая одновременно два источника расширения лексического фонда традиционного поэтического языка: синонимию, а также антропо- и теонимию.

Образность синонимов, образованных на основе перифразы, в значительной мере стерта, так что первоначальный их смысл активно не осознается: так, пра воспринимается не как «хранитель людей», а «царь»; раікаја — не как «рожденная в иле», а как «лилия»; mahidhara — не как «держущая землю», а как «гора» и т. д. Однако в условиях живого процесса образования подобных синонимов со столь прозрачной внутренней формой нередко бывает трудно наметить ту грань, которая отделяет эпитет, вошедший в лексический состав языка как синоним определяемого, от иносказания как поэтического приема.

Исследователями фольклорной поэтики давно подмечен тот факт, что употребление одних и тех же формул приводит иногда к нейтрализации, стиранию их смысла. Древнеиндийская эпическая поэзия не составляет здесь исключения, демонстрируя множество случаев, когда действительное значение того или иного словосочетания или отдельного слова, по всей видимости, не осознается. Здесь имеются в виду главным образом якобы «неуместные» эпитеты типа гомеровских: «быстрые» о кораблях, стоящих на берегу, или «сияющие» об испачканных одеждах царевны. Со времен А. Н. Веселовского постоянный эпитет, не соответствующий описываемой ситуации, определяется как «окаменевший», употребляемый чисто механически.

Обратимся к тексту третьей книги «Махабхараты». «Безупречным» (205.7) называет благочестивый охотник брахмана, порицая его за невнимание к родителям; «многославный» (248.6) говорится о чужеземном царе, похитившем Драупади; «о светло улыбающаяся!» (262.24) — обращается к Сите Лакшмана, в то самое время, как она, обманутая ракшасом, в тревоге готова кинуться на голос Рамы, взывающего о помощи. «О чарующая улыбкой!» (265.27) — обращается Равана к горько плачущей Сите (ср. 265.24: «она зарыдала»); эпитет «славный» (265.4) адресуется Раване, когда он уговаривает Ситу забыть о Раме и стать его супругой. Из шестой книги: «светло улыбающейся» (16.6) названа Драупади, пришедшая к Бхимасене в поисках защиты от посягательств на ее честь, ср. здесь же о ней: «охваченная великой скорбью» (16.5); «сладкоречивая» (16.8) говорится о Драупади, произносящей резкие слова: «Вставай же, вставай, Бхимасена, что ты лежишь, словно мертвый!» (16.9).

По определению А. Н. Веселовского, суть постоянного эпитета заключается в том, что он «не считается с временным положением, а лишь с существенным признаком, свойством лица или предмета» [48, с. 82], т. е. этот «существенный признак» осмысливается как вечно присущий объекту. Учитывая такую специфику постоянного эпитета, можно «развернуть» каждое из приведенных выражений примерно следующим образом: «ты, который всегда безупречен, теперь заслуживаешь упрека» (205.7); «царь Джаядратха, как всякий эпический царь, многославен, но это его деяние — бесславно» (248.6); «твоя улыбка всегда чарует, а теперь ты плачешь» (265.27) и т. д. В каждом из упомянутых случаев ощутим контраст между характерной чертой эпической личности и той конкретной ситуацией, в которой эта черта упоминается: безупречность брахмана и его поступок, достойный порицания, слава эпического царя и бесславие деяния чужеземца, прелесть улыбки Ситы и слезы отчаяния и т. п.

Можно заключить, что описанные случаи не есть свидетельства «бессознательного», механического употребления поэтического приема с целью заполнения, в соответствии с формуль-

ностью эпического стиля, определенного места в стихе, но прямой результат эстетической уместности сочетания вневременной характеристики с контрастной по отношению к ней ситуацией.

Обращает на себя внимание тот факт, что подобные «противоречивые» эпитеты часто используются в прямой речи персонажей в качестве вокатива, падежной формы, занимающей особое, изолированное положение в стихе. В процессе словесной коммуникации обращению призвано концентрировать внимание слушателя. Если коснуться психологии эпического творчества, то следует предположить, что эпитеты-обращения в контекстах, которые прямо опровергают заключенную в них характеристику, сообщают эпической аудитории «настраивающий» импульс, с тем чтобы слушатели автоматически сопоставили постоянную, «вечную» черту соответствующего образа с частным его проявлением. Едва ли подобная картина в древнеиндийской эпической поэтике служит подтверждению «окаменелости» фольклорного эпитета, стирания его смысла «вплоть до бессознательности употребления» (А. Н. Веселовский). Относительно небольшой процент эпитетов, противоречащих контексту, в котором они проявляются, свидетельствует, видимо, лишь о соблюдении меры в использовании возможностей этого поэтического приема.

Полностью поддерживая ту точку зрения, что данное явление лежит в русле общих закономерностей эпической поэзии [62, с. 69—70], позволим себе не согласиться с трактовкой подобного «нелогичного» использования эпитета в свете «естественных издержек» устной импровизации. На наш взгляд, случаи такого «неуместного» употребления эпитета нуждаются в семантической интерпретации с позиций целостной системы поэтики эпического жанра. Это позволило бы показать, что «неуместность» подобных определений обычно кажущаяся. Такой эпитет как бы сопрягает два временных плана — «вечный» (постоянство признака) и «сиюминутный» (его соотношение с данной ситуацией). Употребленный, как кажется на первый взгляд, «вне логики» контекста, эпитет выступает как средоточие такого постоянного признака, смысл которого прямо противостоит окружающему контексту. Представляется очевидным, что использование эпитета «вопреки логике» данного участка повествования служит осознанным приемом устной эпики, выявляющим резкий контраст между «идеалом», т. е. тем, каким должен быть по эпическим меркам тот или иной персонаж, и «антиидеалом», тем, как он проявляет себя в негативных обстоятельствах (подробнее см. [158, с. 34—36]). Этот прием, по наблюдениям Л. С. Выготского, отражает выход из «аффективного противоречия», своего рода катарсис, когда в противопоставлении постоянной и при этом положительной характеристики персонажа его «сиюминутному» негативному состоянию «закрываются» противоположные ряды чувств [56, с. 10].

Подведем основные итоги наблюдений над особенностями употребления эпитета в тексте «Махабхараты».

Единство восприятия эпосом трех миров — человеческого, небесного и демонского — проявляется в сходстве их изображения: в частности, одни и те же эпитеты («могучий», «отважный», «мудрый», «великий духом», «быстрый» и т. д.) адресуются как героям и небожителям, так и представителям мира, враждебного людям и богам. Равенство добродетелей эпических героев и их противников, которые с точки зрения эпических стандартов мало чем отличаются друг от друга как люди одних устоев, также находит свое отражение в поэтике текста — характеристики персонажей, принадлежащих к враждующим кланам, часто идентичны: см. «отважный» 230.11, «мудрый» 230.15, «мощнорукий» 240.37 — о Карне, «непобедимый» 240.25, «мощнорукий» 240.27 — о Дурьодхане (оба — основные противники героев-Пандавов); ср. «отважные» 226.2; 227.3 — кауравы о своих недругах-Пандавах. Правота одной стороны и несправедливость притязаний другой могут быть выявлены лишь через побуждения, стоящие за действиями каждой из них: Пандавы отстаивают свои поправные права, а кауравы преследуют корыстную цель захвата царства [61, с. 26, 37, 38, 46]. Получившая отображение в стилистике идентичность характеристик людей, богов и демонов, с одной стороны, и персонажей антагонистов — с другой, объясняется, таким образом, спецификой эпического мировосприятия, проникнутого духом героического соперничества, богоравности героев и демоноборства. Наличие отрицательных эпитетов, адресуемых кауравам (252.2, 254.2, 254.4, 255.43) и демонам (195.7, 269.3, 274.11, 273.28), и наряду с этим равенство достоинств в двойном аспекте — люди-боги-демоны и Пандавы-кауравы — позволяет считать изображение эпических персонажей до некоторой степени амбивалентным, склоняющимся иногда в сторону «эпического реализма».

Логическая противоречивость контексту ряда древнеиндийских постоянных эпитетов, отмеченная, в частности, Р. К. Шармой [432, с. 11] и Я. В. Васильковым [31, с. 102], труднообъяснима только пренебрежением сказителей-импровизаторов фактической точностью отдельных деталей описания. Уточнению смысла этого явления способствуют заключения Л. С. Выготского, который, используя совершенно иной материал, показал на уровне мотива и сюжета двойственность проявления персонажей и вывел закон эстетической реакции, основанной на аффективном противоречии. В отличие от Аристотеля, на концепцию катарсиса которого опирается Выготский, его внимание сосредоточено не на индивидуально-личностном аспекте восприятия произведения искусства, а на проблемах общественной психологии.

Вполне возможно, что случаи введения постоянным эпитетом противоречащей эпическому контексту характеристики выявляют теперь уже на уровне поэтического приема то «аффективное

противоречие», которое приводит к «взаимозамыканию» противоположных эмоций при восприятии эпоса.

Традиционные идеи, как установлено фольклористикой, предполагают для своего выражения использование традиционных же поэтических средств. Такие черты стиля «Махабхараты», как «избыточность» эпитетов в узком контексте (ряды-цепочки), синонимическое их разнообразие, субстантивация и перифраз, а также применение эпитета, логически противоречащего контексту, соответствуют возможностям устной традиции эпической импровизации.

### Сравнение.

#### Формально-содержательная характеристика, особенности употребления

Формальный анализ сравнений «Махабхараты», которым наряду с эпитетом принадлежит первенство в системе эпических средств создания образа, предполагает рассмотрение четырех универсальных для любого санскритского текста способов реализации этого приема: во-первых, с помощью одиночных союзов *iva*, *yathā* «подобно» — *yuddhaṁ vṛtra-vāsavayor iva* (13.96) «битва, как между Вритрой и Васавой (Индрой)», *vibhrājase hy atimātram yathā cṛiḥ* (184.18) «Ты блистаешь необычайно, точно Шри (Лакшми)»; во-вторых, с помощью парных союзов *yathā... tathā* «как... так и» — *yathā dārumayī yoṣā... samāhita īrayaty aṅgam aṅgāni tathā... imāḥ prajāḥ* (31.22) «Как марионетка движет телом своим и членами, направляемая [кукольником], так и эти создания»; в-третьих, путем словосложения — *vajra-kalpa* «ваджроподобный», *siṅha-saṅkāṣa* «подобный льву»; и, в-четвертых, путем суффиксации — *putra-vat* «подобно сыну». Компаративные обороты, вводимые союзами, занимают в предложении синтаксически обособленную позицию, тогда как сравнения-композицы выступают в функции определений, а образования с суффиксом уподобления — в функции наречий.

Модель сравнения четырехчленна, включая помимо субъекта компаративации (того, что сравнивается, по санскритской терминологии — *upameya*) и объекта (того, с чем производится сравнение, *upamāna*) также признак (*sādhāraṇadharmā*) и формальный показатель уподобления (*dyotaka*, или *aupamyaśaśka*). Организующими звеньями этой модели, позволяющими судить об обязательной бинарности ее структуры, являются субъект сравнения и его объект.

Число субъектов сравнения чаще всего равно единице; увеличение числа субъектов, т. е. «соединенный субъект», означает уравнивание их в некоем признаке или ряде признаков: «Близнецы, совершенные обликом, точно бессмертные (боги) на небесах» — о Накуле и Сахадеве (225.14). Разрастание же

числа объектов с целью уточнения признака или усиления эмоционального акцента дает комплексный объект сравнения, составляющие которого подобны в том или ином отношении: «Словно жемчужина, прикрепленная к нити, точно бык с пропущенной через нос [веревкой], воле Творца следует [живущий]» (31.25). Среди составляющих объект сравнения, объединенных неким общим признаком, могут быть и такие, которые вносят дополнительный оттенок в характеристику: «руки, подобные железным брусам, словно пятиглавые змеи» (54.6) — представление о мощи, а также о форме рук дополняется числовым и мифологическим уподоблением пятипалой руки пятиглавому змею-демону (ураге).

В том случае, когда признак сравнения не обозначен, можно говорить об общем уподоблении предметов, лиц или явлений, например: «наги (демоны-змеи) подобны грудам драгоценных камней» (43.6). Если же признак сравнения назван, то в зависимости от того, к какой категории он принадлежит, уподобление будет атрибутивным: «...оказал высочайшее гостеприимство, будто царю богов (Индре)» 161.24, предикативным: «...зарокотал, как океан» 216.7; или же адвербиальным: «...бросился стремительно, точно Гаруда на змея» 157.66. Формальная дифференциация признаков уподобления на четыре указанных выше разряда учитывает, таким образом, выраженность или невыраженность признака компаративации. Более общим, однако, является объединение сравниваемых признаков в два разряда: атрибутивный и адвербиальный, так как и при общем, и при предикативном уподоблении имеется в виду признак, а чаще — комплекс признаков объекта или же действия.

Уже на основании приведенных примеров можно сделать вывод о том, что по составу синтаксической конструкции эпические сравнения могут быть как простыми, представленными минимумом лексики (184.18), так и выраженными более развернуто (31.22), включающими разнообразные детали описания. Особые возможности в этом смысле открывает один из древнейших «батальных» размеров — триштубх; благодаря своим масштабам (44 слога в отличие от 32 слогов шлоки) этот размер дает простор для расширения сравнительного оборота: «И возникла тут великая битва меж Арджуной и сыном Адхиратхи (Карной), которые стрелами разили один другого, будто слоны — ударами бивней» (VIII.66.4).

В так называемых «синтетических» сравнениях [62, с. 132—135] последовательное соедoставление отдельных фрагментов эпической действительности ведет к созданию целостной картины, основанной на двoенном видении: «Он (Карна)... — [словно огонь], языки которого — стрелы, треск — удары тетивы о ладонь, дым — пыль [над полем битвы], жар — [удары] оружия; сын Дхритараштры (Дурьодхана) раздувает [этот огонь], точно ветер...; [Арджуна] — это гонимая Кришной, словно ветром, огромная туча, [изливающая, как дождь], небесное оружие,

его белые кони — стая журавлей, а (лук) Гандива блистает, как оружие Индры (радуга). В бою непрестанно туча-Арджуна ливнями стрел умиряет с вышины пылающий огонь — Карну» (84.9, 11, 12). Цитируемый фрагмент «Араньякапарвы» позволяет выделить два пучка метафор с одним повторяющимся членом: 1) Карна — огонь, Дурьодхана — ветер; 2) Карна — огонь, Кришна — ветер, Арджуна — туча. В «синтетических» сравнениях может быть прослежено восхождение от частных, отдельных уподоблений к общему подобию. Такие «батальные» тексты являют собой сложное мифологическое сопоставление, в котором борющиеся герои уподобляются стихиям, и в конечном счете эпический поединок сопоставляется с грозным ливнем. По своей семантике эти сравнения принадлежат к обширному эпическому фонду «образов пралаи», космической катастрофы, приводящей к гибели мироздания. Такое значение «синтетических» сравнений в батальном контексте соответствует мифологической парадигме эпической битвы, осмысление которой в духе классической эсхатологии принадлежит зрелой эпике. Подробнее такие конструкции мы рассмотрим далее, в разделе об эпической метафоре, поскольку их основанием является метафорический субъектно-объектный бином.

Процесс формально-синтаксического усложнения сравнительных оборотов, их разрастания идет, по-видимому, параллельно постепенному обновлению эпического видения мира, укреплению его способности отвлекаться порой от всепроникающих мифологических связей в сторону эстетизации действительности. Появление в сравнениях чисто художественного содержания служит в свою очередь залогом некоторого отхода эпического стиля от сплошной формульности, что особенно явно в «Рамаяне»: новые краски эпического мира требуют новых средств выразительности, что сказывается и на сравнениях.

В качестве фона, на котором оценивалось содержательное своеобразие сравнений «Махабхараты», нами были использованы данные ведийской («Ригведа») и раннебуддийской («Дхаммапада») традиции [158, с. 52—108]. Если ригведийский материал отражает состояние сакральной словесности, предшествующее зрелому эпосу, то формирование буддийской литературы в целом шло параллельно сложению «Махабхараты». Дальнейшее развертывание линии подобных сопоставлений содействовало бы прояснению вопроса о мере использования различными традициями древнеиндийской словесности общекультурного фонда идей и образов.

Субъектами эпических сравнений (совпадающими, к слову сказать, с носителями эпитетов) выступают основные компоненты эпического мира: 1) персонажи эпоса — герои-воины, цари, брахманы, женщины, боги, мудрецы-риши, а также представители низшей мифологии; 2) складывающаяся из отдельных по-



единков эпическая битва и ее атрибутика (войско, оружие, колесницы и т. д.); 3) города, городские строения; 4) особенности ландшафта — вода (рек, озер, выпадающая из туч и т. д.) и горы; 5) флора — лес, деревья, цветы; 6) фауна — звери, птицы, пресмыкающиеся. Этот перечень не исчерпывает, по-видимому, всего многообразия явлений, составляющих мир эпической поэзии, включая лишь основные из них. Из перечисленных три первые категории субъектов — персонажи, битва, города — принадлежат к человеческой, а если речь идет о богах или демонах — антропоморфной сфере, количественно и, главное, по своему значению определяющей для «номенклатуры» того, что описывается с помощью эпических сравнений. Остальные же категории субъектов — ландшафт, флора и фауна — относятся к вовлеченной нередко в круг мифологических ассоциаций природе и значительно реже используются в субъектной части сравнения.

Семантическая классификация сравниваемых объектов также показывает, что формально «Махабхарате» присуще всеобщее по своей распространенности в фольклорно-эпической поэзии разделение их содержания на две группы — «человек» и «природа». Иными словами, эпос художественно обобщает привлекаемый для сравнения материал как из области человеческой деятельности — и духовной, и материальной, так и из окружающей природы, среды обитания этноса. Как можно было видеть по уже приведенным примерам, особенностью древнеиндийских эпических сравнений является значительная доля мифологизма в их содержании. Чисто «природный» характер компаративных построений в ряде случаев — лишь внешнее впечатление. Так, в сравнениях, объектами которых являются светила — солнце и луна, один и тот же образ может выступать в двух ипостасях: либо преимущественно природной, либо же мифологизированно-антропоморфной (подробно см. [47]).

В пределах каждой из двух групп объектов, привлекаемых для уподобления, — условно «человек» и «природа» — выделяются более дробные подразделы. Относительно малочисленна, но немаловажна по своему содержанию подгруппа сравнений, которые отражают в своем содержании некоторые реалии повседневного быта, что интересно для воссоздания эпической этнографии (к примеру: «...гибнет, как необожженный кувшин в воде» 33.12). Целая группа сравнений содержит наблюдения человека над своим физическим и психическим состоянием («...ищущие в беспамятстве, ~ точно во сне» 182.12). Крайне существенны для реконструкции главных сторон эпического мировосприятия зафиксированные в сравнениях мифо-ритуальные представления, этические, эстетические и социально-политические идеи («подобно дваждырожденным, приносящим дары божествам», одаривает праведник родителей 204.19; «как боги и божественные мудрецы, силой подвижничества исполнились благой славы»... 92.21; «словно полученный в дар от богов»

174.24 о береге Сарасвати; «прекрасная, как божество» 277.31 о царевне; «вели себя в Доме собрания, словно [низкие] дасью» 11.17 — о кауравах; «...возликовал царь, будто обрел всю землю» 124.2).

О том, что представляют собой важнейшие боги эпического пантеона, было рассказано выше, в разделе о мифологии. Черты их внешности, атрибуты, характерные свойства, деяния находят свое отражение в соответствующих сравнениях «Махабхараты», составляющих обширнейший пласт мифологической образности. Примером значимости для исследования истории сравнений с мифологическим содержанием может служить тот, в частности, факт, что из фигур древнеиндийского пантеона в сравнениях эпоса чаще всего находят отражение отнюдь не боги «великой» триады (Вишну, Шива и Брахма), а ведийские божества (Индра, Агни, Сурья, Яма и т. д.). Таким различием в мире репрезентативности мифологических фигур подчеркнут исконный консерватизм сравнений, ведущий к сохранению в поэтическом приеме архаических представлений, благодаря чему могут быть восстановлены некоторые черты более раннего слоя древнеиндийской мифологии. «Ритуальные» сравнения зачастую столь же консервативно воспроизводят в своем содержании не обрядовую действительность «Махабхараты», полной упоминаний о различных ведийских ритуалах, а «доклассическую» архаику (см., например, Я. В. Васильков. «Махабхарата» и толчач [39]).

Стоит подчеркнуть, что консерватизм эпических сравнений есть отчетливо выраженное преломление того же свойства фольклорного сознания, способного удерживать в своем «активе» ранние традиционные представления.

Отметим, что среди объектов сравнения содержательно доминируют иные, нежели в субъектной его части, группы образов. Содержанием первой группы объектных образов — «человек» — охвачены важнейшие стороны эпического мировосприятия, особенности социального поведения и состояния индивидуума при ориентации на противопоставление аномалии норме. Благодаря же второй группе образов — «природа», использующей включенные в сферу мифологии компоненты эпического космоса (небеса и светила — солнце, луна, звезды; стихии — молния, гром, тучи, ветер, огонь, вода; ландшафт — земля, горы, камни; флора и фауна), затронутому сравнениями миру сообщается многоцветие и завершенность. Самая общая тенденция разграничения субъектной и объектной групп эпических образов заключается в следующем. Фигурирующие в качестве субъектов сравнения образы принадлежат преимущественно к миру эпической героики, тогда как объектная часть сравнений тяготеет в основе своей к мифологизму. Несколько схематизируя положение вещей — речь о тенденции, а не о правиле, — можно сказать, что «сводным субъектом» сравнения в «Махабхарате» служат содержательные компоненты героико-эпического слоя, а

«совокупным» объектом — составляющие мира мифологии: так в сравнениях эпика сопрягается с мифом.

Систематизация уподобляемых субъектов и объектов, которые, как видно, пересекаются по своему составу, указывает, таким образом, не только на широту охвата в сравнениях различных сторон эпической действительности. При том, что мифологизм в содержании эпических сравнений не всегда выражен с очевидностью, тем не менее его неперенное присутствие в большинстве случаев очевидно, если рассматривать сравнения «Махабхараты» в свете ее мифологических представлений. «Мир мифологии», с которым постоянно соотносится происходящее в древнеиндийском эпосе, служит не просто фоном, «экраном» событий эпического мира, но его органическим компонентом, получая преломление в традиционных сравнениях. С особой отчетливостью это заметно на материале обширного корпуса «батальных» сравнений, в которых эпическая битва, ее герои и связанные с их борьбой перипетии приравниваются к демоноборчеству Индры в «основном» мифе (см. [47]).

Батальное действие эпоса и его участники являются носителями сложных мифологических реминисценций, позволяющих соотнести композиционную схему древнеиндийского эпоса с «основным» драконоборческим мифом. Не случайно поэтому одерживающий победу герой сравнивается с воителем Индрой, а его поверженный соперник — с одним из демонов, убитых этим богом, или же с горой, расколотой его оружием — ваджрой [158, с. 64—65]. Герои «Махабхараты» — сыновья и воплощения богов, однако субъектная и объектная части такого сравнения не просто мифологически соотнесены; семантика обоих компонентов компаративной структуры уравновешена присущим эпосу представлением о «равенстве разрядов», к которым принадлежат действующие лица эпоса, с одной стороны, и персонажи мифа — с другой. Весьма внушительный и по объему, и по значению пласт эпических сравнений «батального» характера буквально пронизан субстратными для эпоса представлениями «основного» мифа.

Типовые признаки компаративации формируют шкалу ценностных представлений эпоса, соответствующих нормам общественного вкуса и в свою очередь этот вкус воспитывающих. Результаты анализа этих признаков могут быть полезны не только для решения собственно литературоведческих задач, но и для изучения фольклорно-эпической эстетики и психологии традиционного творчества как южноазиатского, так и иных регионов и традиций.

Выявленные признаки, на основе которых строится сравнение в «Махабхарате», дополняют общий рисунок эпической образности. Наиболее часто среди типовых признаков сравнений встречаются, условно говоря, физические свойства объектов, та-

кие, как мощь, быстрота, красота, сияние, внешний вид (форма), цвет (белый, красный, черный и т. д.), а также звук (свист стрел, грохот колесницы и т. п.). Но, с другой стороны, можно привести немало примеров, говорящих о важности духовного, интеллектуального начала в человеке, в котором ценится его мудрость, смирение, правдоречивость, сдержанность, умение мыслить. Не упрощая проблемы, можно отметить, что в признаках компаративации, как и в эпитетах «Махабхараты», соположены два типологически различных содержательных пласта, показывающих широту спектра эпического видения. В центре внимания эпоса, по данным его сравнений, стоит сложная человеческая личность, в которой героиня сочетается с высокой духовностью.

Одному компаративному признаку может соответствовать целый набор объектов уподобления. Например, признак «красота» может быть выражен сравнениями с такими объектами, как боги, богини, дети богов, боги персонально (Кама — бог любви, Рати — его супруга, Страсть, а также Шри — богиня счастья и процветания, Ашвины — небесные всадники-близнецы), атрибуты богов (стрелы Камы), их творения (созданное Вишвакарманом), воплощенная Красота, небесные города и рощи (Амаравати, Нандана, Чайтрататха), небесное древо калпа, исполняющее желания, лотос, солнце, луна и молния. Для ряда объектов сравнения характерно многообразие свойственных им признаков: например, Индра олицетворяет собой царственную мощь, величие, отвагу, блеск, победоносность; молния — блеск, красоту, быстроту, желтый цвет. Поэтому можно говорить о комплексном символизме того или иного объекта. В других же случаях символические значения одного и того же предмета совершенно не связаны между собой: атрибут Индры ваджра, например, символизирует крепость удара, его дробящую силу, а также мощь звука.

Одной из самых выразительных черт эпических сравнений является контаминация нескольких признаков. В частности, блеск, сияние сопряжены с красотой и одновременно с мощью (сравнение с солнцем), чистота — с красотой (сравнение с лунной и молнией), блеск — с быстротой (сравнение с молнией). Другие примеры: белое воспринимается как чистое (сравнение с лунной), золотое как прекрасное (уподобление женщин золоченым алтарям). В сравнении рук героя с позолоченными столбами представлен кроме цвета, формы и красоты еще один признак — мощь; одновременно форма и красота выражены уподоблением женских глаз лепестку лотоса, кисти женской руки — лotosовому бутону. В зависимости от того, является ли субъект сравнения одушевленным или неодушевленным, один и тот же признак может иметь различный характер: духовный («блеск», «крепость» применительно к личности выступают как показатели мощи, грозной силы) или же материальный, вещественный (те же характеристики, например, оружия).

Назначение сравнений как приема изобразительности в ткани эпического повествования обусловлено законами жанра: сравнения призваны типизировать описываемое, способствуя созданию обобщенного образа. Основными единицами типизации следует считать устойчивые блоки, представляющие собой сочетания признаков и соответствующих объектов: например, «грозный, как Яма» (бог смерти) по отношению к герою, демону, оружию и т. д. Высокая степень развития синонимии в эпическом санскрите позволяет варьировать лексическую форму такого блока.

Традиционность большинства эпических сравнений не исключает их художественной точности, наглядности, выразительности, которые обеспечивают восприятие излагаемого в нужном идейно-эмоциональном ключе. Роль сравнений в создании эмоциональной атмосферы повествования рельефно представлена сравнениями-сигналами. В содержании таких сравнений присутствует элемент антагонизма, что подготавливает понимание последующего конфликта. Обратимся к примерам. В «Повести о Раме» Сита, несправедливо подозревая брата своего мужа Лакшману в бесчестности, говорит, что не пойдет к нему, «как тигрица не пойдет к шакалу» (262.28); далее следует ссора, Лакшмана уходит, а ракшаса Равана похищает Ситу. Другой пример: царь-чужеземец приближается к Драупади, супруге Пандавов, «как шакал к тигрице» (248.17), затем пытается похитить ее, герои вступают в бой с недругом и возвращают жену. В этом же эпизоде «Араньякапарвы» еще до начала событий антагонист Пандавов сравнивается с волком, а лесная обитель Пандавов — с львиным логовом (251.8). Таким образом, в экспозиции к повествованию с помощью немифологизированных «животных» образов обозначены и расстановка сил, и отношение эпической традиции к происходящему. Такие сравнения по своей функции близки к художественным, чисто поэтическим. Примечательно, что в обоих случаях фигурирует структурирующий по отношению к сюжету «Махабхараты» мотив — посягательство/похищение жены героев, т. е. сравнения «сигнализируют» об одном из ключевых эпических смыслов.

Совпадение большинства качеств, выражаемых эпитетами, с теми признаками, которые лежат в основании сравнений («могучий», «прекрасный», «мудрый», «великий духом» и т. д.), не представляется неожиданным. Также не является необычной для поэтики эпоса своего рода «полифония» фигурирующих в сравнениях образов (например, Индра — это и царственность, и воинская мощь, и победоносность) или же характеристик-эпитетов (так, красный — цвет и солнца, и туч на закате, и огня, и золота, и меди, и цветов киншука и т. д.). Охватывая все наиболее существенные стороны эпического бытия — и будни героев эпоса, и их воинские свершения, и размышления о коренных вопросах мироустройства, содержание обширного фонда образности «Махабхараты» мотивировано в целом особенностями ее

мировоззрения. Эпитеты можно считать в основном идейно одномерными, т. е. более или менее непосредственно воспроизводящими те признаки, которые соответствуют этическим и эстетическим установлениям эпоса, причем диапазон этих признаков простирается от героической эпики до отвлеченной «дидактики». В отличие от эпитетов идейная сфера сравнений как бы двупланова: в их содержании отражены важнейшие, в главенствующей степени мифологические, аспекты мировосприятия, и, с другой стороны, через признаки уподобления сравнения непосредственно связаны с эстетическими и моральными критериями эпоев.

В отдельных случаях семантика компаративного построения, а точнее, выбор объекта сравнения определяется конкретными факторами, которые можно обозначить как частно-мифологический, локально-контекстный и художественно-языковой.

Между мифологическим субъектом сравнения и его объектом существует иногда особого рода семантическая сбалансированность, так что выбор объекта обуславливается мифологической функцией субъекта. Например, Шива, в мифологии которого важное место занимает огонь, сравнивается с огнем (40.3); Варуна, божество вод, уподобляется дождевому облаку (42.25). Мифологичность события, зафиксированного в субъектной части сравнения, предполагает сходное содержание объекта: демон Вритра, поверженный Индрой, «рухнул, как некогда [гора] Мандара, выпущенная [при пахтании океана] из рук Вишну» (99.14). Обе части сравнения подчинены оппозициям с повторяющимся членом — «земное/демонское» и «небесное/демонское»: битва героя Бхимасены, сына бога Ветра, с ракшасой Джатасурой сравнивается с битвой богов и демонов (154.46). Сакральности субъекта соответствует сакральность объекта: святые мудрецы уподобляются богам (219.3), их жены — алтарям (213.43). Принадлежность центрального образа субъектной части сравнений к определенному разряду мифологических персонажей определяет принадлежность к нему же образа объектной части: сон демона Дхундху сравнивается со сном демона Кумбхакарны (195.26), сраженные демоны — с кабандхами, безглавыми чудовищами (221.29). Приведем далее примеры локально-контекстной обусловленности объектной части мифологических сравнений: Сканда непобедим, как Шива — 221.75 (контекст: описывается происхождение Сканды, полководца богов, от Шивы); царь Мандхатри подобен Индре — 126.3 (контекст: Индра вскармливает новорожденного царя, давая сосать ему свой палец).

В качестве художественно-языкового фактора мотивированности привлекаемых для сравнения объектов следует рассматривать обильно используемую древнеиндийским эпосом звукопись, аллитерационную игру созвучиями: «царица Притха подобна Земле—Притхви» (222.39), обезьяний вожак с гирляндой (mālayā — творительный падеж) — «словно горный пик Малая»

(264.34). Акустическая сторона эпоса древней Индии, долгое время воспринимавшегося эпической аудиторией только на слух, должна составить предмет самостоятельного исследования. Анализ звукового строя эпических компаративных построений показывает, что сравнениям с мифологическим содержанием свойственно спорадически возникающее явление анаграмматизма, т. е. имя «божественного» персонажа или иное его номинационное обозначение кодируется в объектной части сравнения путем подбора сходных с составляющими это имя слогов. Разработанный в древней индоевропейской поэтике принцип сложения текста, предполагающий «собрание» сакрального имени из отдельных повторяющихся в стихе звуков и слогов, был выявлен Ф. де Соссьором; позднее независимо от его наблюдений использование этого принципа было прослежено в ведийских гимнах (библиографию вопроса см. [98, с. 29]). Звуковые «игры» вокруг имени собственного представляют собой древнейший поэтический прием, а по выражению О. М. Фрейденберг, — «наиболее консервативный инвентарь мифа и его языка» [274, с. 542].

В древнеиндийском эпосе подобное явление наблюдается более или менее систематически в сравнениях батальных книг. Условия, от которых зависит возможность появления эпической анаграммы, поясним на следующем фрагменте: ...patitaṁ vicīṛṇitam mahendravajrābhīhataṁ mahāvanam yathādrīḥ gaṁ dhaṇāni tale tathā (звукопись обыгрывается имя Индры Махендра), «[Тиара Арджуны] упала, расколовшись на части, — словно поросшая густым лесом вершина горы, сбита ваджрой Махендры, [рухнула] на землю» (VIII:15.38). Мифологические сравнения такого рода имеют батальный смысл, соответствующий в типологии эпоса наиболее древнему «слою» его содержания — героическому. Содержание объектной части таких сравнений специфично: здесь варьируется семантика «основного» мифа, а субъектная часть сопоставляется с образной как условно самостоятельные микротексты по типу «эпос — миф», различаясь характером персонажей, действия и пространственно-временными координатами. Объектная часть такого компаративного оборота, вводимого парными союзами yathā... tathā, синтаксически развернута, что позволяет обогатить описание художественными подробностями. И последнее. Сравнения с указанной семантикой и структурой включены в строфы крупного размера — триштубха, создающего необходимый простор для звукописи. Связь триштубха, принадлежащего к числу древнейших размеров героической поэзии, с «темой Индры» зафиксирована в ригведийской традиции; привязанность триштубха к теме эпической битвы подтверждается результатами проведенного М. К. Смит компьютерного исследования батальных книг «Махабхараты» [438; 439].

В сравнениях «Махабхараты», как и в большинстве гимнов «Ригведы», имя божества присутствует, и уже одно это позволяет предположить, что анаграмматизм эпоса сходен с индоев-

ропейским. Однако в сакральной поэзии обнаружима несомненная, но далеко не полная параллель этому эпическому приему. Нет оснований предполагать его заимствование эпической традицией из ведийской хотя бы потому, что рамки его системного применения в «Махабхарате» ограничены сферой «батальных» сравнений, главным образом «на тему» Индры. Сходство между «анаграммоподобным» составлением божественного имени в эпосе и собиранием его в «Ригведе» намечается, следовательно, лишь по линии частичного подобия. И дело не только в масштабах распространения эпического анаграмматизма, развертывающегося в строфах триштубха на пространстве двух пад, т. е. четвертей, стиха. Главное, что отличает эпическую традицию от ведийской в отношении звукописи, заключается в следующем: осознание магического смысла повторения звуков «священного» имени в эпосе явно ослаблено, если не исчезло совсем, и это представляется вполне закономерным при иной, не культовой, а в основе своей художественной установке эпического памятника. Тем не менее проблема звукописи в древнеиндийском эпосе достаточно тесно связывается с процессами генезиса и эволюции «Махабхараты». Жреческая среда, культивировавшая общеевропейские по своему происхождению способы создания сакрального текста, восприняв кшатрийско-воинскую традицию эпоса и «коррелируя», по А. Хильтебейтелю, миф и эпiku, объективно могла обогатить ее некоторыми привычными для жречества правилами текстосложения, и в частности приемами «батальных» сравнений триштубха, тематика которых связана с «основным» мифом, столь важным для «Ригведы». Но эпос неизбежно трансформирует эти приемы в русло собственной поэтической системы, приспособляя их к потребностям жанра.

В заключение можно отметить, что факторы дополнительной мотивированности сравнений могут смешиваться между собой, например: «[царевна] Савитри подобна богине Савитри» (282.34) — мифологический (описание появления царевны на свет благодаря милости богини) и художественно-языковой (женские имена, повторяя одно другое, порождают звукопись); Арджуна — «словно второй Индра» (44.22): мифологический (Индра — небесный отец героя) и локально-контекстный (Арджуна описывается в момент восхождения на трон Индры).

Изучение доминирующих в стиле «Махабхараты» поэтических приемов — эпитета и сравнения — приводит к выводу о наличии некоторых общих для них закономерностей, которые могут быть соотношены со всей системой художественных средств этого памятника древнеиндийской словесности. Сходные черты, зафиксированные в практике употребления эпитетов и сравнений, прослеживаются в структурном, функциональном и семантическом аспектах, что позволяет считать обоснованной возмож-



ность сближения двух этих приемов. Исследование такого круга вопросов согласуется с общей задачей теоретической поэтики, которая состоит в том, чтобы объяснить значение, взаимосвязь и эстетические функции художественных приемов.

1. К числу объединяющих сравнение и эпитет черт следует отнести их использование в эпических формулах, которые, являясь обязательным компонентом устного импровизаторского творчества, организуют поэтический текст. Классификация формул «Махабхараты» и «Рамаяны», предложенная П. А. Гринцером, включает в отдельные рубрики атрибутивные формулы и в том числе все виды эпитетов, а также формулы-сравнения, выделяя, таким образом, эти средства художественной выразительности среди других [62, с. 40—42, 45—46].

2. Поиски взаимосвязи эпитета и сравнения опираются также на соотнесенность поэтических определений с формальной структурой сравнения, в которой эпитеты выступают как признаки компаративации: «Поднялся великий шум, словно от мощного ветра, налетевшего в сезон дождей» (III.228.28). Кроме того, объектная часть сравнения может использовать эпитеты в качестве конкретизирующих характеристик (в приведенном выше примере — «мощный» о ветре).

3. Если исходить из связи предмета и признака, который выявляется в нем как сравнением, так и эпитетом, то построение обоих приемов является двучленным. При этом модель сравнения характеризуется наличием по меньшей мере двух предметов, обладающих единым признаком или их комплексом, что и делает возможным их сопоставление. Поскольку сравниваемые предметы как бы объединяются в признак, то структура сравнения, так же как и структура эпитета, предстает в определенном смысле бинарной — предмет-признак. И все же бинарность структуры сравнения лишь формально сходна с бинарностью эпитета: в последнем случае предполагается наличие слова, передающего признак, и слова, являющегося носителем этого признака, тогда как при сравнении сопоставляются по меньшей мере два носителя одного или нескольких признаков.

4. Общефольклорному явлению «нанизывания» эпитетов в стилистике «Махабхараты» имеется некоторое подобие — подбор нескольких объектов к одному и тому же субъекту сравнения. Однако если целью развернутого ряда эпитетов является преимущественно нюансировка общей идеи (например, высоких добродетелей царя: «Был у мадров царь, душою [преданный] дхарме, блюдуший высочайшую дхарму, углубленный в познание Брахмана, дарующий защиту [подданным], верный слову, смиливший свои чувства» III.277.6), то перечень объектов сравнения связан обычно единством признака (Арджуна сразил Карну, «как Махендра — Вритру, как Рама — Равану, как Кришна — Муру, как Рама Бхаргава — Картавирию» VIII.4.52—54).

Следует заметить, что в цепочке сравнений может также присутствовать элемент нюансировки признака (см. пример выше: «Руки, подобные железным брусам,—точно пятиглавые змеи» III.54.6). К таким признакам сравнения, как мощь, смертоносная сила, а также форма рук воина, добавляется числовое уподобление пятипалой руки мифическому пятиголовому змею (ср. VIII.26.11—15, где герой Карна уподобляется солнцу по различным линиям сходства). С другой стороны, некоторые эпитеты, близкие по значению, объединяются иногда в довольно устойчивые блоки, разрабатывающие один и тот же или весьма близкие по значению признаки («Почтив Самосушего, Пурушу, древнего, извечного, непреходящего»... III.186.13; ср. 160.17, 169.29, 170.6, 186.15). Наблюдается, таким образом, довольно широкий диапазон значений, свойственных «цепочкам» эпитетов и сравнений: от почти полного тождества признаков (преимущественно в сравнениях) до их разнообразия в рамках самого общего представления (в основном у эпитетов). Объединяющей чертой «нанизывания» эпитетов и сравнений является потенциальная установка на полноту описания, повышающую эмоциональный эффект наррации.

В пределах любого художественного текста многообразие признаков, выраженных эпитетами и сравнениями, ограничено определенными смысловыми рамками, в эпосе же — прямой причастностью постоянных признаков к общей семантике основных эпических образов. Выявление семантических полей, в пределах которых лежат основные значения эпитетов и признаков компаративации, указывает на их значительную близость. Это позволяет, основываясь на сдвоенных данных, с большой степенью вероятности установить набор основных этических и эстетических ценностей, значимых для «Махабхараты»: таких, как мощь, величие, мужество, доблесть, слава, отвага, быстрота, грозность, красота, сияние, а также конкретные цветовые характеристики, среди которых преобладают красный, белый и синеватый цвет.

Вполне естественно, что обозначенные признаки, сближающие эпитеты со сравнениями, не исчерпывают всего содержательного богатства этих поэтических приемов. Особо важной с точки зрения идейно-содержательной интерпретации «Махабхараты» является детальная разработка в эпитетах и сравнениях оценочного аспекта, прямо с героикой не соотношенного («мудрый», «щедрый», «благочестивый», «верный дхарме», «правдоречивый», «стойкий в обете» и т. п.). Сравнения и эпитеты зачастую акцентируют также внимание на тех или иных внешних проявлениях адресатов (величина, вид, форма), непосредственно на их действиях, состояниях и т. п. Следует учесть и идейную консервативность эпических сравнений, которая явствует наиболее полно из компаративных оборотов, оперирующих мифологическими представлениями. Здесь нужно сослаться, в частности, на обилие реминисценций, связанных с Индрой, на

меньшую популярность по сравнению с ним главных эпических богов — Вишну, Шивы и Бхармы, преимущественную ориентацию в сравнениях на героический, а не на инкарнационный аспект синкретического образа Кришны и т. д. В этом смысле можно фиксировать большую «продвинутость» содержания эпитетов как целого.

5. Эпитеты и сравнения древнеиндийского эпоса традиционны, и их уместность определяется художественной установкой эпоса на создание типически-обобщенного образа. Постоянному характеру эпитета как одного из основных средств типизации в фольклорно-эпическом творчестве соответствует постоянство сравнений в «Махабхарате». Оно выражается, например, в повторяемости признака компаративации («могучий», «славный», «прекрасный», «блистающий» и т. д.), в устойчивости лексического и морфолого-синтаксического оформления объектной части (два истекающих кровью воина — «словно два цветущих [деревя] киншука»: *puspitāv iva kiñçukau* VIII.20.16; ср. III.103.11, 264.32), в соотнесенности набора признаков и объектов с соответствующим набором субъектов («прекрасный, как полная луна» или «лотос» по отношению к лицу царя, воина, героини, ребенка и т. д.; «грозный, как сама Смерть (Яма)» или «змей», «яд» о воине, отшельнике, оружии и т. д.).

6. Сфера использования и источники идейного наполнения как эпитетов, так и сравнений эпоса отличаются всеохватностью. Эпитетами определяются все существенные для героической эпики категории лиц, предметов, явлений и состояний, формирующие в совокупности цельный образ эпического мира, включая его «мифологическую параллель». Сравнения тоже в свою очередь охватывают все наиболее значимые грани эпического бытия и мировосприятия. Идейное богатство общего фонда эпитетов и сравнений «Махабхараты» и в героическом, и в философско-дидактическом «слое» ее содержания раскрывается нередко путем конкретного выражения ими мифологических, этических, философских и иных мировоззренческих построений.

7. Особая функция «знака-сигнала», семантически и эмоционально предваряющего описываемую ситуацию, может быть свойственна как сравнениям, так и эпитетам. Появление перед Пандавами в их лесной обители святого мудреца-риши Маркандеи (III, гл. 173) предваряется неоднократным повторением эпитета «святой» (*ṛiṣau*) в приложении к этому персонажу, к месту и ко времени действия: Другой пример: «Вскоре родится у тебя дочь, пламенная душой» (III.277.17), — предрекает богиня Савитри рождение царевны Савитри, духовной силе которой покорится сам бог смерти Яма. В отличие от сигнала-сравнения, лишь образно намекающего на некое последующее действие конфликтного характера, в семантике сигнала-эпитета прямо заложена основная идея излагаемого далее, главная черта его центрального образа.

Таковы в общих чертах те порой хрупкие линии, по которым сближаются в процессе создания эпической образности доминирующие в поэзии «Махабхараты» художественные приемы — эпитет и сравнение, составляющие важнейший комплексный блок ее поэтического мира. Третьим существенным для поэтики эпоса приемом изобразительности является метафора, относящаяся уже к числу поэтических тропов — таких образных средств, в которых изначально заложен переносный смысл.

### **«Переходный» характер эпической метафоры**

В литературоведении термин «метафора» употребляется по меньшей мере в трех значениях. Во-первых, применительно к языку со стертым метафоризмом его фразеологии, хотя языковая метафора (типа *yadu-pandana* — «потомок Яду» или «радость [рода] Яду») отмечена утратой образного смысла. Во-вторых, о метафоре говорят применительно к мифу — либо к его содержанию самому по себе, либо в его отношении к произведению словесности. Так, А. Хильтебейтель считает (на наш взгляд, не без оснований) миф о пралае «космологической метафорой» сюжета «Махабхараты» [363, с. 312]. Такое употребление терминов, касающееся истории метафоры или же использования термина в переносном значении, не является беспочвенным, тем более что русская филологическая школа со времен А. А. Потебни вполне правомерно указывает на «исконный символизм языка и мифа» [149, с. 123]. Наиболее терминологичен, как представляется, классификационный подход к метафоре в системе средств создания художественного образа. Поскольку речь пойдет далее о древнеиндийской эпической метафоре, необходимо помнить также и о метафоризме мифа, поскольку мифологичность «Махабхараты» отличает ее даже в ряду эпосов Древнего мира. Однако метафорика мифа основывается не на поэтической образности (это конечный этап «превращения» мифологической метафоры), а на тенденции к отождествлению сопологаемых образов — «означаемого» и «означающего». Подлинная поэтическая метафора<sup>3</sup>, т. е. такая, в которой из соположения весьма разнородных, иногда не подлежащих сравнению образов рождается новый, не возводимый к ним непосредственно смысл, пронизанный контекстными связями, встречается в «Махабхарате» не слишком часто, особенно в сопоставлении с основными приемами эпической образности — эпитетом и сравнением. Нечастое появление такой метафоры в эпосе неудивительно, так как эта категория поэтики развивается со становлением индивидуального начала в словесности. «Махабхарата» же представляет собой классический эпос с религиозно-философской, а не лирико-эпической, как в «Рамаяне», доминантой содержания.

Историю развития поэтической метафоры в несколько упрощенном виде можно представить как эволюцию от отождествляющего сближения «предмета» и «образа» в архаическом мифе к преодолевающей прямой мифологизм содержания метафорической образности, которая обязательно предполагает некоторую, — а в лирической поэзии весьма далекую — дистанцию между сопоставляемыми образами. В этой сложной цепи развития неминуемо должна существовать промежуточная стадия, когда метафора, еще сохраняя память о мифе, все же утрачивает напоминаящую тождество слитность составляющих ее образов, но и не становится еще самодостаточным приемом, вырастающим из поэтического контекста и в свою очередь его поэтически окрашивающим. Представляется, что такой «переходной» стадии и отвечает метафора «Махабхараты» как явления древней эпической словесности.

Формально-семантический анализ метафорического фонда эпоса позволяет выявить логико-синтаксическую структуру эпической метафоры и параллельно распределить ее содержание по тематическим группам. В структурном отношении древнеиндийская метафора представлена двумя основными видами — субстантивным и адъективным. Субстантивная метафора, как показывает ее название, строится на основе существительного. В «Махабхарате» является правилом объединение в составе сложного слова двух (редко — более) существительных, «предмета» и «образа»: «муж-бык», «Индра царей», «царь гор», «речи-копья» и т. п. Образование адъективной метафоры «солнцеблещущий» (по санскритской терминологии — посессивный тип композит бахуврихи) от соответствующего сравнения — «блеском солнцу подобный» диктуется нередко требованиями метра, согласно которым показатель уподобления опускается. Глагольная метафора, т. е. такая, в которой в качестве «ядра» образа выступает глагол, к тому же присоединяющий объект по законам созвучия: *tapo'tapyat* «вершил подвижничество», буквально — «пламенел» подвижничеством; *vavaṛṣa ṣaṭa-varṣāṇi* «излил дождем потоки стрел», — малочисленна и в значительной мере клиширована, являя собой классический тип *figura etymologica*. Таким образом, практически лишь среди образований первого типа, субстантивных, можно пытаться обнаружить такие, которые строго формально являются двучленной метафорой, содержащей одновременно и «загадку» и «отгадку» [123, с. 293—295].

Опираясь на материал двух несходных по характеру содержания книг «Махабхараты» — небатальной «Араньякапарвы» (III) и повествующей о днях великой битвы «Карнапарвы» (VIII), обратимся вначале к рассмотрению адъективной метафоры, с тем чтобы потом сосредоточить свое внимание на метафоре субстантивной, наиболее типичном виде эпической метафоры. Состав «предметной» части адъективной метафоры включает эпических героев и богов, а также воинские атрибуты,

среди которых кони, мечи, луки, стрелы и т. д. — главные составляющие героико-эпической действительности. «Предмет» и «образ» в такой метафоре сопоставляются по конкретным линиям. Если речь идет о герое, то прежде всего описывается его внешность — *лицо* «луноликая» III.250.9 о Драупади, чаще — *глаза*: «лотосокий» III.119.4, 187.50, VIII.63.81 о Кришне, VIII.51.57 об Арджуне, III.61.1 о Дамаянти, III.61.29 о Нале, III.277.23 о Савитри, «с глазами — лепестками лотоса» III.275.3 о Раме, «с глазами юной лани» III.264.72 о ракшаси; *части тела*: «с плечами и бедрами, [подобными] шалу», дереву, символизирующему мощь, III.38.19 об Арджуне, «с плечами, [как] у быка» III.292.5, VIII.5.86 о Карне, «львиноплечий» III.175.20 о Бхимасене; *голос*: «звучащий тучей» III.42.16 о Яме, 71.11 о Нале; *движение*: «движущийся с быстротой мысли» III.38.28 об Арджуне, «быстрый, [как] мысль или желание» III.42.41 о богах, «с поступью льва» III.71.12 о Нале, ср. «ступающий поступью льва» III.142.8 о Бхимасене, «ступающая слонихой» III.290.14 о Кунти. В воинской атрибутике подчеркиваются три свойства — *скорость*: «со скоростью ветра» III.69.22, 72.9, VIII.24.109, «с быстротой мысли» VIII.22.48, «с быстротой ветра или мысли» VIII.19.33 (все эпитеты определяют боевых коней); *звучание* оружия: «признаком — павлин или облако» III.45.4 об Индровой ашани (известный поэтический образ: считается, что павлины криком приветствуют дождь); *блеск*: «сиянием — чистое небо» VIII.18.28 о мече, «молниеблещущий» VIII.66.1 о луке, VIII.51.87 о стрелах, «блеском — солнце, луна, огонь и планеты» VIII.66.3 о стреле Арджуны, ср. «солнцеблещущий» VIII.15.23 о герое.

Образный фонд адъективной метафоры формируется, как можно видеть, прежде всего за счет природной сферы: среди «определяющих» метафорического эпитета — небеса, светила (солнце, луна), стихии (ветер, молния, туча), животные (бык, лев, слон) и растения (в наших примерах — лотос). Природа в такой метафоре выглядит немифологизированной, но, учитывая характерный мифологизм эпического взгляда на мир, точнее было бы говорить о существенной ослабленности зачастую эксплицитно не выраженных связей с мифом в тематике таких метафорических построений. И все же в плане удержания мифологизма традиционные по форме адъективные метафорические образования не могут быть категорически отделены от поэтического фонда «Махабхараты». «Молниеблещущие стрелы» или же «солнцеблещущий герой» — образы, балансирующие на грани природного и мифологического, подобно тому как в сознании эпической традиции балансируют на той же грани образы молнии и солнца.

Значительная часть метафорической символики, основывающейся на выявлении самых показательных внешних черт описываемого, универсальна: кони — ветер, сияние чистого неба и солнца, громохание тучи и т. д. и вообще не несет в себе ни-

какой «загадочности». Несколько особняком среди постоянных метафорических эпитетов, какими являются рассмотренные выше, стоят такие, которые не укладываются в рамки осуществляемого по внешним признакам сопоставления «человек — природа»; они отмечены индивидуальностью содержания и его связью с актуальными для эпоса социальными установлениями. Это адъективные метафоры с отвлеченной семантикой, которые обладают необходимой «загадочностью» и, следовательно, переносным смыслом, который раскрывается только на фоне общего контекста эпической культуры. Такова, в частности, широкоупотребительная в «Махабхарате» метафора *tapodhana* (вариант — *taponidhi*) «владеющий сокровищем тапаса» (тапас — особая духовная сила, обретаемая суровой аскезой); эта метафора индивидуальна в том отношении, что адресуется исключительно подвижнику, «богатому подвигами» (см. [142, с. 604]). Другой пример — метафора *prañña-sakṣus* — «тот, чьи глаза — мудрость», закрепленная за Дхритараштрой, слепым царем, как постоянная его характеристика (см., например, III.5.1). Примечательно, что указание на «мудрость» этого царя прямо противоречит эпическому контексту: слабовольный царь безрассудно покоряется своему злодею-сыну (подробно см. [142, с. 608; 143, с. 239]). За пределами индивидуального определения царя Дхритараштры эта же метафора трактуется непротиворечиво: см., например, III.281.91 о действительно мудром слепом царе Дьюматсене; слепота может истолковываться как залог успеха йогического сосредоточения (см. об этом [143, с. 262]); ср. *ghraṇa-sakṣus* VIII.49.36 «тот, глазами которому [служат] ноздри» — о слепом звере, метафора, близкая поэтической. Та же метафора «чьи глаза — мудрость» вне связи со слепотой (III.8.23, 200.48) синонимична выражению *jñāna-sakṣus* (III.181.31), или *jñāna-drṣṭi* (III. 181.26), «провидящий знанием», обозначающему свойство мудреца (ср. *divya-sakṣus* «наделенный божественным зрением» [142, с. 674]). Аналогичным образом трудно понять, не апеллируя к общеэпическим представлениям, значение персонального эпитета брахмана-мудреца Дурвасаса — *dig-vāsāḥ* III.246.11 «одетый в стороны света», т. е. «в пространство», или «нагой» (ср. III.246.12: «носящий беспредельное одеяние», ср. также имя собственное этого персонажа, означающее «неодетый»; см. [142, с. 697]).

Логико-синтаксическая связь между компонентами адъективной метафоры должна быть определена как инструментальная. Функции же и содержание таких метафорических образований неоднородны: конкретностью связи с критериями эпической эстетики эти метафоры часто близки компаративным эпитетам, однако пусть незначительная, но все же показательная часть таких метафор несет в своей отвлеченной семантике элемент «загадочности», что и присуще подлинной метафоре.

Если учитывать логико-синтаксические отношения между двумя компонентами поэтического тропа — «предметом» и «об-

разом», то в пределах субстантивной группы объединяются номинативные метафоры, т. е. такие, которые организованы по типу приложения («леска-судьба», «битва-жертвоприношение», «муж-тигр»), и, с другой стороны, метафоры генитивные («Индра царей», «царь гор»), несущие отборочно-возвеличительную функцию, сходную со значением конструкции превосходной степени. Различие между двумя этими подгруппами субстантивных метафор далеко не всегда прослеживается с достаточной четкостью. В традиционной эпической словесности существовал, очевидно, единый, номинативно-генитивный, тип субстантивной метафоры, тем более что в смысловом отношении такие конструкции, как «слова-копья» и «копья слов» или же «муж-бык» и «бык среди мужей», соответственно эквивалентны. С точки зрения логики развития синтаксической формы метафорических конструкций двучленная субстантивная композита, оформляющая метафору-приложение («муж-тигр», «царь-гора»), является, по-видимому, первичной как формальная матрица мифологического тождества, которое в эпосе явственно распадается. Этот процесс распада исходного тождества усугубляется в метафоре генитивного типа («Индра царей»). Адъективная инструментальная метафора («сиянием — солнце»), в основе которой лежит субстантивная композита («сияние солнца»), уже в силу ослабленности ее мифологизма принадлежит, очевидно, к завершающей стадии перехода от мифологического отождествления к поэтическому тропу. О вторичности такого образования говорит также и то, что его исходная субстантивная композита вне ее соотнесенности с определяемым не имеет метафорического смысла, и только это соотнесение переводит такую композиту в разряд адъективных метафор.

Данная логическая реконструкция позволяет подчеркнуть трехсоставность адъективной метафоры. Указанием на признак сопоставления («сияние») такая метафора как бы отбирает из круга свойств, могущих быть общими для двух соплагаемых образов, какое-либо одно, конкретное, тем самым противопоставляя себя субстантивной метафоре, базирующейся на более полном сближении образов. Попытки установления того, какой из этих двух стилистических приемов первичен в поэтике традиционного эпического текста, т. е. сравнение ли («сиянием подобный солнцу») «стягивается» в метафору или же метафора («сиянием — солнце») «развертывается» в сравнение, по-видимому, обречены на неудачу. Хотя сравнение исторически возникает позднее отождествляющей метафоры, можно предполагать, что именно оно, являясь одним из главных средств создания эпического образа, задает тон в этом «синхронном взаимопревращении» поэтических приемов. Важно подчеркнуть в этой связи, что возможность такого «взаимопревращения» — компаративного эпитета в метафорический и наоборот — ограничена исключительно трехчленными метафорическими образованиями адъективного типа, т. е. такими, где есть не только «предмет» и



«образ», но и объединяющий их признак. Уже поэтому было бы неверно абсолютизировать возможность разворачивания метафоры в сравнение даже на синхронном уровне бытования этих средств изобразительности. Разнокачественные, не сводимые один к другому, эти поэтические приемы имеют не только несходный механизм образования, но и, что самое существенное, различное «матричное» основание. Если древнейшая метафора исходит из сближения двух предметов вплоть до их отождествления, то компаративный прием состоит в их «со-измерении» (*upatā* на санскрите — «сравнение») по какому-то конкретному признаку или же их совокупности. Художественная метафора суггестивна и рассчитана в значительно большей степени, чем сравнение, на «игру воображения». Так что когда в «Махабхарате» мы встречаем сходные по своей семантике (а иногда и лексическому оформлению) компаративные и метафорические эпитеты, более уместно говорить о них лишь как о функционально-семантических аналогах, а не как о взаимопревращающихся стилистических приемах.

По данным сравнительно-исторической типологии содержание «Махабхараты», как известно, предстает «многослойным». Проанализируем под этим углом зрения семантику основного вида эпических метафор — субстантивного, с тем чтобы распределить передаваемые такой метафорой представления по соответствующим тематическим разделам. Попытаемся расположить тематику метафорических образований эпоса на условной шкале, начиная от наиболее древней и кончая такой, которую можно отнести на счет традиционной новации. Одновременно обратим внимание на эволюцию формы субстантивной метафоры, порождающей комплексные «синтетические» образования и, с другой стороны, изолирующей иногда свою «предметную» часть, усугубляя тем самым «загадочность» образа. Нужно отметить при этом, что постановка вопроса даже об относительном времени возникновения того или иного метафорического образования, встречающегося в «Махабхарате» с ее синтезом «эпики» и «дидактики», не совсем корректна. Целесообразнее поэтому говорить только о большей или меньшей древности заключенного в метафоре смысла и общей тенденции развития приема. К числу несомненных показателей жизнеспособности традиционной эпической метафоры нужно отнести ее вписанность в контекст, обусловленную, во-первых, связью ее семантики с важнейшими представлениями эпоса и, во-вторых, сопряженностью этого приема с другими компонентами эпической поэтики — синонимией, сравнением, эпитетом и звукописью.

1. К одной из самых ранних по содержанию следует, по-видимому, отнести «животную» метафору, встречающуюся уже в гимнах «Ригведы». Эта метафора широко используется как в батальном, т. е. в типологически первичном, «слое» содержания

эпоса, так и в эпической «дидактике». Среди животных, к которым такая метафора как бы приравнивает эпического героя, на первом месте бык — образ, очевидно, мифологического происхождения, встречающийся в разных традициях (см. [142, с. 604]). Из огромного количества данных отберем в качестве примеров такие, которые репрезентативны не только с точки зрения адресатов «животной» метафоры, но и синонимического разнообразия способов ее выражения: *bharata-gṣabha* «бык-бхарата» — III.12.71, 155.20, 174.2 о Пандавах, III.13.40, 38.2, 164.20, VIII.43.45, 51.108, 65.24 об Арджуне, III.146.52, 157.34 о Бхимасене, III.25.6, 155.9, 275.62 о Юдхиштхире, III.80.52, 81.19 о Бхишме, III.7.19 о Видуре, III.8.8, 11.27 о Дурьодхане, VIII.6.3, 40.37, 63.23 о Дхритараштре, VIII.6.39 о Карне; *paṇa-gṣabha* «бык-муж» — III.1.21, 6.11, 233.1 о Пандавах, 41.6 об Арджуне, 17.7, 37.22, 135.3 о Юдхиштхире, VIII.23.49 о Шалье; *puṇḍra-gṣabha* «бык-муж» — III.47.4, 145.42, 237.9 о Пандавах, 39.11, 42.42, 49.5 об Арджуне, 77.28, 135.4, 159.9 о Юдхиштхире, III.241.17, 285.9, VIII.5.40, 56.20, 69.29 о Карне, VIII.69.33 о Кришне, 63.53 о Кришне и Арджуне, 69.30 — об Арджуне и Карне, III.11.21, 238.48 о Дурьодхане, 238.10 о кауравах, ср. также *kṣatriya-gṣabha* III.13.4 «быки-кшатрии», *yāda-gṣabha* III.21.8 «быки-ядавы», *kaurava-gṣabha* III.187.55 «быки-кауравы» о Пандавах, *pāṇḍava-gṣabha* III.34.58, 89.9, 234.26 «бык Пандава» о Юдхиштхире, *śura-gṣabha* III.164.15, 17 «быки-боги», *dāna-gṣabha* III.240.25 «бык-данава»; *para-puṇḍra* «муж-бык» III.106.28, 153.31, 295.12 о Пандавах, ср. *kuru-puṇḍra* «бык-куру» III.253.11, 254.2 о Пандавах, VIII.69.18 о Юдхиштхире, *vṛṣṇi-puṇḍra* III.15.6 «бык-вришни» о войнах Кришны, *ṣipī-gṣabha* VIII.21.10 «бык-шины» о Сатьяки.

«Животная» метафора наиболее часто и, видимо, совсем не случайно адресуется в форме вокатива старейшинам рода — царям Дхритараштре, Юдхиштхире, Бхишме, Видуре. При этом обстоятельства, о которых рассказывается, далеко не всегда оправдывают появление такой постоянной метафоры: и Юдхиштхира в лесном изгнании, и слепой Дхритараштра, теряющий на поле брани своих соратников, явно не соответствуют определению «бык-бхарата» или «бык-муж». Те многочисленные случаи, когда сущностный характер постоянной метафоры входит в противоречие с эпической действительностью, словно бы опровергая содержание излагаемого, отвечают, по-видимому, инерции этикетного обращения к старейшине, вождю (что косвенным, правда, образом может подтвердить наше предположение о тотемных истоках ее семантики). Такое использование «животной» метафоры, аналогичной эпитету, употребляемому «вопреки логике» контекста, дает возможность введения в эпическую ткань «тонких противоречий» [123, с. 295]<sup>4</sup>. В целом «животная» метафора, абсолютизируя сопоставление любого эпического героя с быком, выделяет первых среди героев, не только старейших, но прежде всего могущественнейших, и

подчеркивает важнейшую черту богатыря — его физическую мощь<sup>5</sup>. Охват такой метафорой персонажей из обоих воюющих станов (Дурьодхана, Карна — главные соперники Пандавов) свидетельствует об укоренившемся в традиции отношении к борющимся героям обеих сторон как к равным по своим достоинствам.

Эти выводы — о возможных раннемифологических (тотемных) началах семантики, свойственной метафоре с образом быка, об использовании ее «вопреки логике» эпического контекста, о свидетельствовании с ее помощью равенства достоинств борющихся воинов, к какому бы стану они ни принадлежали, — и, кроме того, данные о синонимической варьированности лексики в составе метафорического образования полностью подтверждаются материалом и других «животных» метафор, таких, как «муж-тигр» (*nara-vyāghra*, *puruṣa-vyāghra*, *nara-çārdūla*, *puruṣa-çārdūla*), ср. *manuja-çārdūla*, *manuja-vyāghra* «тигр среди порожденных Ману (людей)», *bharata-çārdūla* «тигр-бхарата», *rāja-çārdūla* «царь-тигр», *kurū-çārdūla* «царь-куру», *vibudha-çārdūla* «боги-тигры»; «муж-лев» (*nṛ-siṅha*, *nara-siṅha*, *puruṣa-siṅha*, *nara-kuṇjara*), ср. *bhārata-siṅha* «лев-бхарата», *rāja-siṅha*, *nṛpati-siṅha* «царь-лев».

Не просто о глубокой укорененности в фольклорно-эпическом сознании древних представлений о физической мощи героя, часто подчеркивающей его право на главенство, на царский статус, но об отвлеченности от конкретного смысла, т. е. о близком поэтическому метафоризму, говорит соединение «образа» и «предмета», казалось бы, совершенно несоединимых. Когда в «животной» метафоре к быку приравнивается брахман (см. III.145.20, 153.30, 294.11 «бык-брахман», ср. III.146.5 «бык-дваждырожденный») или же святой отшельник (см. III.81.103, 103.16, 106.25 «бык-риши» об Агастье и III.11.8 «бык-отшельник» о Майтрее), естественно, речь идет не о его физической силе, но только о мощи духовной. Тогда как метафорическое приравнивание обезьяны к быку (см. III.263.8, 270.7, 272.16) лежит в русле сопряжения в «животной» метафоре представления о воинской мощи героя с его «вожеским» положением: Хануман и Сугрива, «обезьяны-быки», являются вожаками обезьяньих стай, выступающими на поле брани в качестве могучих воинов. Таким образом, очевидно разнообразие содержания «животной» метафоры, которая сочетает идеи героического и дидактического уровней; метафорическая семантика предстает неотделимой от мировосприятия «Махабхараты», проникнутого идеями единства рода («равенство достоинств» борющихся сторон) и связанности воедино эпического троестроения («равенство разрядов»). Но приравнивание воина к дикому животному в рассмотренной метафоре совсем не идентично мифологическому отождествлению: между «означаемым» и «означающим» здесь просматривается отчетливый зазор, указывающий на уже совершившийся отход от тождества.

В то же время «животная» метафора полностью вписывается в стилистику «Махабхараты». Очевидна синонимическая варьированность лексики «животной» метафоры — яркая черта всей древнеиндийской словесности. Кроме того, нечасто (и преимущественно в строфах триштубха) варьируется сама конструкция метафоры: композита разворачивается в синонимичное ей словосочетание (например, *kuṇḍaṁ ṛṣabha* III.24.7, 120.22, 156.5 «бык среди куру»). Вопреки синтаксической изолированности вокатива «животная» метафора достаточно тесно сопрягается с другими поэтическими приемами: *tām rāja-samitiṁ pūrṇām nagair bhogavatim iva/saṁpūrṇāṁ puruṣa-vyāghrair vyāghrair giri-guhām iva* III.54.5 «То царское собрание, словно полная змеями-нагами Бхогавати, было наполнено мужами-тиграми, будто тиграми — горная пещера», — метафора в соединении с эпитетом и сравнениями вплетается в звуковую игру; ср. «Тех увидев мужей-тигров, тиграм подобных, обильных мощью...» III.255.3; «бросились на мужа-тигра, словно тигры» VIII.55.13; «окружили мужи-тигры в бою мужа-тигра Арджуну» VIII.59.1; *ṇṛga-śārdūlaṁ* «царя-тигра», тигру подобного мужеством» VIII.49.5; «Два Рочаманы, мужи-тигры, блистающим планетам подобные, на небо были отправлены стрелами» VIII.4.71 (сравнение обыгрывает имена братьев-героев; помимо того, «животная» метафора соединена здесь с «метафорой смерти»: «отправлять на небо» означает «убивать»); *ṇṛ-siṅhau tau para-ṣvā tvaṁ* «Они (т. е. Пандавы) — мужи-львы, ты — человек-пес» VIII.28.66 (в наполненной звукописью антитезе участвуют «животная» и обычная метафоры). И, наконец, возможно соединение двух различных «животных» метафор, что в случае, если эти метафоры определяют одно и то же лицо, подчеркивает единство заключенной в них общей идеи могущества: «Когда же был убит герой [Карна], тигр среди колесничных воинов, муж-бык...» VIII.5.100 (фрагмент стиха также пронизан звукописью).

2. Столь же, пожалуй, широко, как и «животная» метафора, распространен в «Махабхарате» троп, включающий имя Индры (см. [142, с. 609]) и несущий в себе весьма архаическую идею «вождества», главенства, владычества, первостепенной значимости и т. п., т. е. всего, что со времен ранней социальности символизировано представлением о власти вождя-воина. Среди «Индровых» метафор по своей репрезентативности выделяются две основные группы — типа «Индра людей» и «Индра царей», причем семантика этих метафорических образований неоднозначна: если выражения первой группы являются относительными синонимами понятия «царь», то метафоры второй — «первый среди царей». Обратимся к примерам: «Индра людей» — *paṇendra* III.5.4, 113.20, 118.34 о Юдхиштхире, III.80.106 о Бхишме, III.106.16 о Сагаре, III.68.6, 118.9 о других царях, ср. *maṇuṣyendra* III.34.65, 159.11 о Юдхиштхире, 72.6 о Нале; VIII.1.1, 4.97, 54.5 о Дхритараштре, VIII.51.62 о Дурьодхане, ср. *puruṣendra* VIII.5.84, 23.27 о Карне, *janakendra* III.133.4

«Индра-Джанака», *kosalendra* III.268.10, 268.22 «Индра Косалы», т. е. Рама; «Индра царей» — *rājendra* III.14.12, 45.34, 83.65, 189.10, 222.2, 266.15, VIII.69.16 о Юдхистхире, III.80.106, 81.1 о Бхишме, III.51.29, 71.12 о Нале, III.226.7, 238.47, 241.28, VIII.23.30 о Дурьодхане, III.11.16, 14.16, VIII.7.40, 34.28, 42.22, 69.19 о Дхритараштре, ср. *pārthivendra* III.7.2 «Индры царей».

В тех случаях, когда метафора «Индра богов» адресуется самому Индре, его имя имеет в ней нарицательный смысл — «царь над богами» (см. III.10.11, 37.38, 44.16, 110.24, 164.5, 213.19). В отношении же других персонажей, связанных со сферой сакрального — богов, риши или брахманов, та же метафора символизирует величие, первенство: III.213.34, 243.23 о богах, III.104.5 о риши Ломаше и III.187.35 о риши Маркандее, III.213.44, 213.45 «Индры среди дваждырожденных», т. е. среди брахманов.

Особую группу составляют такие образования, в которых имя Индры соединяется с названиями различных разрядов низшей мифологии: «Индра асуров» III.29.2, «Индра данавов» III.18.18, 170.17, 170.41, 221.51, «Индра дайтев» III.29.2, 95.5, «Индра ракшасов» III.145.9, 258.2, 264.52, 271.3, «Индра якшей» III.81.42, 140.6, 221.22, «Индра нагов» III.63.8, 177.16, 31. В единственном числе по отношению к определенному персонажу, известному своим статусом, такая метафора имеет прямой смысл — «царь над...», а в других случаях выражает идею воинского могущества. Примерно тем же спектром значений обладает «Индрова» метафора, в «предметную» часть которой входит название животного; при персональном использовании она констатирует главенство, «царский» статус зооморфного персонажа, при нейтральном — прежде всего физическую мощь: ср. «Индра птиц» III.17.7 о Гаруде, «Индра обезьян» III.147.1, 266.20, 267.3, 275.55 о Ханумане и, с другой стороны, «царь зверей» III.61.32 о тигре, «Индра слонов» 61.51, «Индры обезьян» III.266.1, 267.14 о соратниках Ханумана. О том, что конкретный мифологический смысл «Индровой» метафоры иногда совсем уходит в подтекст, прямо говорит сочетание в метафорических композитах имени Индры с неодушевленными предметами: «Индра гор» III.102.4, 12, 155.88. Такие метафоры дублируются композитами с прямо выраженным «царским» содержанием: «царь гор» III.102.2, 155.87, VIII.62.48, ср. «великий царь гор» III.102.6, — что соответствует исходно «царской» семантике Индровой метафоры.

Подводя итоги анализу этого вида эпических метафор, нужно отметить, во-первых, сопряженность их идейного содержания с сохранившимися в памяти традиции древнейшими представлениями о фигуре Индры и, во-вторых, ее связь с другими явлениями эпического стиля. Судя по метафорике, в образе Индры главной является архаическая идея «царя-воина» и, с другой стороны, небесного властителя не только богов, но и мироздания в целом. Как и другие приемы создания художественного

образа, оперирующие мифологемами, метафора с именем Индры консервирует, таким образом, более ранние, нежели общая идейная среда эпоса, установления. Метафорические конструкции с такой семантикой занимают в стихе, как и «животная» метафора, формульную позицию и также принадлежат к ядру образного фонда эпопеи. Эта метафора, как и «животная», тем же способом — отнесенностью к персонажам из враждебного Пандавам стана (к Дурьодхане, Карне, его колесничему Шалье) — подтверждает их равенство героям как достойных соперников. А то, что именем Индры нарекаются не только земные цари, брахманы, кшатрии, но и первые среди богов, святых мудрецов, а также демоны, лишней раз указывает на единство эпической вселенной, миры которой не разделены резкой границей. «Нелогичное» использование такой метафоры — в обращении ли к безвольному слепому царю Дхритараштре, или же к изгнанному из царства Юдхиштхире, или к утратившему свой царский статус Налю — имеет еще более явный психотерапевтический оттенок, нежели кажущаяся нелогичность «животной» метафоры. Утверждение «вечного», непреходящего царского могущества этих персонажей как раз в той ситуации, которая демонстрирует обратное, направлено, по всей видимости, на поддержание их душевных сил. Вовлекаясь в звуковую среду «Индровой» метафоры, к тому же синонимически варьированной, эпитет и сравнение создают в совокупности с ней комплексный прием, привносящий элемент усложненности в неизощренную эпическую стилистику: *parendra-putrāḥ... indra-pratimāḥ* III.26.1 «Индры людей сыновья, Индре подобные»; *mahābhrair iva çailendrau* III.154.52 «словно в мощных тучах два Индры гор»; *...devendro yatra devarṣayo... viprendrāḥ sumahā-vratāḥ* III.213.37 «[Явился] Индра богов туда, где были божественные мудрецы, великие обетами Индры среди премудрых».

Однако при некотором сходстве семантики «животной» и «Индровой» метафоры (о чем убедительно говорит их постоянное чередование, например, в формульном тексте «Тиртхаятры», «Паломничества по тиртхам», III, гл. 80—153), а также при общности их стилистических особенностей между этими метафорами существует различие в доминанте содержания. «Животная» метафора определяет прежде всего эпического царя-воина, гиперболизируя, согласно эстетике героического эпоса, в первую очередь его физическую мощь, мощь дикого зверя, а идея «главенства», «царственности» здесь не всегда просматривается. Метафора же с именем Индры, напротив, ставит на первое место представление о «царе», «вожде», «главном», часто вне прямой связи с физической силой. В то же время психологический подтекст актуального содержания и «животной» и «царской» метафоры сходен, основываясь на эвокативном отношении к изображаемому.

«Индровой» же метафорой, однако совершенно иного типа является обозначение радуги как «лука Индры» III.221.4,

VIII.17.92, 24.76, ср. «оружие Индры» III.84.11. Эта традиционная метафора-«загадка» связывает природное явление и воинский атрибут, обращая ассоциации к еще одной мифологической функции Индры — божества грозового ливня (см. [142, с. 672; 143, с. 257]) и сообщая тем самым его образу в метафоре «Махабхараты» полноту характеристики, отвечающей его позиции в более древнем, чем эпический, пантеоне. Имея в виду эту функцию Индры, с его образом следует, по-видимому, соотнести и типичную батальную метафору глагольного типа — «излить ливень (поток) стрел» («оружия», «камней» и т. п.), хотя Индра здесь не назван: «сотворил ливень, из стрел созданный» III.18.4, «стал теснить ливнями стрел» III.170.36, «изливали потоками палицы, копья, мечи» III.234.12, «оружия ливни изливая» III.268.33, «стрел сети излил» III.268.38 (см. также III.17.12, 234.14, 252.18, 268.33, 38, 271.22, VIII.38.4, 37, 39.18, 58.10). Глагольно-объектный блок этой метафоры, как видно, и структурно и лексически варьирован: кроме «ливня стрел (из лука Индры)» здесь есть и иные виды оружия, а глагол может быть лишен прямой «дождевой» семантики. Мифологическая связь ливня с Индрой отходит здесь, вероятно, на задний план, уступая место поэтическому образу с иными мифологическими корнями, покоящемуся на эсхатологической ассоциированности битвы в зрелой традиции эпоса с космической катастрофой, потопом-палаей.

Образное поле такой метафоры оживает, расширяясь и иногда дополнительно «озвучиваясь» за счет уточняющих эпитетов, сравнений и других метафор, порождая, подобно ранее рассмотренным метафорическим выражениям, комплексный стилистический прием: *ṣaḡa-varṣair mahā-vegair amitṛān abhivarṣataḥ* VIII.15.15 «стрел ливнями многобыстрыми на недругов дождили»; *parjanya iva ghaṛmānte vṛṣṭyā sādrīdṛumām mahīm... bāṇa-vṛṣṭyābhyavivṛṣat* VIII.15.30 «Как Парджанья (Индра) на исходе жары ливнем [орошает] землю вместе с горами и деревьями... он ливень стрел излил»; ср. VIII.17.4, 40.13. Закономерно, что таким соединением приемов «расцветивается» стиль именно батального повествования: это компенсирует некоторую монотонность наррации.

3. «Метафора смерти» («умереть», «убить») затрагивает сферу индивидуальной эсхатологии, отличаясь большим разнообразием способов передачи своего содержания, что неудивительно, так как идея геройской гибели на поле брани является одной из важнейших в эпосе, синонимически варьирующем формы воплощения того, что наиболее актуально. Исторически вариативность «метафоры смерти» в древней словесности объясняется, по-видимому, табу на прямое название этого явления. Для «Махабхараты» в контексте «великой битвы», приравниваемой к космической катастрофе, идея смерти имеет глобальный смысл.

Представление о смерти в эпической метафоре связывается

нередко с переселением в обиталище бога Ямы, царство мертвых (Яма, как и Индра, именуется «царем», см. [143, с. 256]). Такими метафорами изобилует фрагмент из «Карнапарвы», гл. 4, примечательный в том отношении, что он построен в форме плача, древнейшего жанра ритуальной поэзии, в котором сута-сказитель поминает павших воинов, перечисляя их имена и достоинства. Среди обильных формул плача — «метафоры смерти»: «отправился в обиталище Вайвасваты» (Ямы, сына Вивасвана-Солнца), т. е. «погиб» (шлоки 10, 33, 38, 41, 72, 80, 84), и «был(и) отправлен(ы) в обиталище Ямы», т. е. «убит(ы)» (шлоки 14, 16, 21, 25, 30, 34, 44, 65, 67, 76). Ср.: «низвел в обиталище Ямы» VIII.16.16, «уже как бы отправился ты к обиталищу Ямы» III.12.66, т. е. «обречен на смерть», «отослал к Кале» VIII.19.50 (Кала-Время — одна из ипостасей Ямы), «отправляйтесь в обиталище Царя дхармы», т. е. Ямы III.229.28; ср. также «битва, возвращающая царство Ямы» VIII.16.8. Эквивалентом «обиталища Ямы» выступает «мир Смерти» [143, с. 267] (Смерть-Мритью — манифестация этого божества): «отправились отсюда в мир Смерти» VIII.50.25, «отправил в мир Смерти» VIII.58.2, ср. III.186.7: «Смерть — конец всего». Уделом доблестных воинов, героически павших в битве, и тех, кто праведно прожил свою жизнь, является небо [143, с. 260, 261, 263]: «к небесному миру воины колесничные устремились» VIII.47.11, «на небо он удалился» III.261.31, VIII.68.46, «на небо два (воина) были отправлены» VIII.4.71, «жаждущие уйти на небо» VIII.57.68, ср. «отсюда (т. е. из священной тиртхи) умершие на небеса восходят» III.130.1, «отправился на третье небо он тогда» (т. е. на небо Индры); III.106.34, ср. «на гостевание к Шакре (Индре) отправившись» VIII.43.77.

Таким образом, в «метафоре смерти» небеса, и в особенности «третье небо», где царствует Индра, предстают аналогом мира, принадлежащего царю Яме, Смерти. На пространственной вертикали эпической вселенной эти «царства» занимают симметричные позиции — соответственно верха и низа, но, кроме того, между этими «обителями смерти» существует качественное различие: небесный мир предназначен для праведников и отважных воинов, тогда как «обиталище Ямы» — чаще всего для злодеев и недругов. В рассматриваемой метафоре смерть мыслится как движение — вверх, к Индре, или же вниз, к Яме, поэтому приблизительно так же можно разграничить по смыслу относительно синонимичные вышеприведенным следующие метафоры: о достойных — «ступить на высочайший путь» VIII.50.50, 51.40, 52.14 и по отношению к врагам — «отправить(ся) в мир иной» III.49.9, 49.15, VIII.52.4.

В основе метафоры «угодить в пасть Смерти» (см., например, VIII.26.54, 43.10) лежит, по всей видимости, также антропоморфный образ: ср. «словно в пасть Смерти разверстую устремляясь» VIII.47.10, «подобный Антаке с разверстой пастью» VIII.45.7. Однако используемое в метафорических вы-



ражениях слово mukha (āśya, vaktra) означает не только «рот», но и «лицо», и, следовательно, подобная метафора может быть понята иногда и в более отвлеченном смысле — «предстать перед лицом Смерти», ср. «отправляюсь пред лицо Дроны», погибшего полководца, VIII.26.52.

В богатой дидактикой «Араньякапарве» в отличие от батальной «Карнапарвы» встречаются варианты «метафоры смерти» совершенно иного рода, нежели те, которые связаны с антропоморфным мифологическим образом Ямы (Смерти), — такие, в которых отражены философские представления «Махабхараты» о конце существования: «покинет мир живущих», т. е. мир «джива», воплощенных душ, III.120.25; «свое тело я отторгну» III.98.20; «с Атманом лучше соединюсь, от этого тела освободившись» III.61.84; «предал плоть круговращения времени закону» III.261.29 (ср. здесь же — 261.31: «отправился на небеса»), «покинули [Равану] пять элементов» III.274.30 (несвязанное существование «великих элементов» означает гибель не только индивидуума, но и вселенной), «расстанется с пранами», т. е. с жизненными токами человеческого тела, III.9.5, 188.47.

Расслоение семантики рассматриваемой метафоры, таким образом, вполне системно: мифология Ямы (раскрывающаяся в том числе и через его имена-эпитеты — Антака-Губитель, Кала-Время, Царь дхармы и др.) привязана преимущественно к героическому «слою» эпического содержания, тогда как «философия смерти» представлена метафорами дидактического повествования. Варьированность средств выражения этого понятия, столь существенного для героического эпоса, является едва ли не единственной линией связи данной метафоры с эпической стилистикой: очевидно, глубинная самодостаточность содержания не слишком позволяет вовлекать в ее оформление другие приемы изобразительности.

4. Содержание объемлющей центральное событие эпического сюжета метафоры — «битва-жертвоприношение» возводится к раннесоциальным ритуальным установлениям. Для воплощения этого метафорического смысла характерны две главные темы: первая — жертвенное возлияние огню и вторая — ритуал игры в кости; см. соответствующие примеры: 1) «Принеся в жертву [огню] битвы свое тело...» III.284.36, ср. VIII.6.11 — здесь также используется глагол hū «совершать жертвенное возлияние огню»; «Те двое были призваны недругами на битву-жертвоприношение, словно жертвователями должным образом вызванные на жертвенный обряд два ~бога» VIII.40.89; Дурьодхану — «жертвенное животное, убив» VIII.61.16, см. [143, с. 269]; 2) «Если же ты не желаешь такой игры [в кости], то игра-битва пусть состоится и в поединке на колесницах либо ты упокоишься, либо же я, о царь!» III.77.8, ср. VIII.63.25—27, см. [143, с. 269]; «Пусть воспримет... он стрелы мои как бросок игральных костей, [лук] Гандиву — как ящик для них, а колесницу — как игральную доску» VIII.52.13, ср. VIII.60.30, 63.70 (о

воспроизведении в семантике такой метафоры представлений о ритуале типа потлача см. [39, с. 80]). Примечательно, что понятие «жертвоприношение», так же как и понятие «игры», устойчиво связывается в метафорах с весьма древним общественным ритуалом, будь то возлияние огню или ритуальная игра в кости в Собрании кшатриев. Выбор метафорой данной тематики дает возможность связать ее содержание с древнейшим «слоем» эпической поэзии.

Вне сугубо батального контекста ритуальная метафора приобретает еще более образный характер. Герой дает отповедь посланцу, приглашающему изгнанников, Пандавов, на жертвоприношение кауравов: «Юдхиштхира явится тогда, когда он повергнет [Дурьодхану] в огонь, зажженный различным оружием через тринадцать лет во время битвы-жертвоприношения; ...тогда он изольет [в огонь] свой гнев — жертвенное масло» III.242.14, 15. При использовании одной и той же метафоры в различных по содержанию контекстах выявляются, следовательно, некоторые нюансы ее смысла; поэтическое осмысление ритуально-мифологического образа в небатальном повествовании тесно привязано к эпической конкретике.

И воинские свершения, и принесение жертвы в традиционном восприятии издревле сопряжены с мифологией Индры. Эпос нередко сближает по значению главную сословную обязанность царя-кшатрия — умение сражаться и важнейшее деяние брахмана — принесение жертв. И как царь, павший на поле брани, так и брахман, должным образом вершащий жертвенный обряд, обретают равную посмертную участь — райскую жизнь в небесной обители, принадлежащей царю богов, воителю Индре. С другой стороны, ритуальная игра в кости носит «царский» характер (интерпретацию игры Пандавов и кауравов как узлового момента эпического сюжета см. [303]). Таким образом, мифологические значения основных видов метафоры в «Махабхарате» — «животной» и Индровой, а также мифо-ритуальная основа метафор смерти и битвы оказываются изоморфными, затрагивая представления о царе-воине, главной фигуре древнейшего социума.

5. В поэтическом языке второго санскритского эпоса — «Рамаяны» Вальмики наряду с рассмотренными стилистическими приемами, общими для обоих памятников, более широко, чем в «Махабхарате», представлены так называемые «синтетические сравнения» [61, с. 178—179; 62, с. 132—135]. Из ряда метафорических цепочек, сопоставляющих отдельные аспекты изображаемого, складывается sdвоенная, изобилующая деталями поэтическая картина, появляется как бы двойное видение описываемого. Sдвоенность изображения рождается из соотношения двух рядов образов, один из которых, означаемое, относится к человеческой сфере, другой, означающее, — к природной, причем даже какой-либо намек на тождество между ними отсутствует. Так, состояние отца Рамы в разлуке с героем описы-

вается сопоставлением с водной стихией: его тоска — «бездонная пучина», разлука — «водная зыбь», вздохи — «колыхание волн» и т. д. [62, с. 134, 135]. Лирическое начало «Рамаяны», психологизм ее центральных образов способствуют тому, что метафора здесь полностью отходит от мифологизма и, эмоционально окрашивая контекст, превращается в достояние подлинной поэзии. Формульность таких метафор в «Рамаяне» сильно размыта. Этот троп способен, создавая некое настроение, окрасить весь локальный контекст. Благодаря двойному коду такие «синтетические» образования напоминают психологический параллелизм. Сопоставляемые образы — душевный мир человека и мир природы, лишенный открытой мифологизации, — широко разведены, и существующий между ними перепад, ощущаемый при метафорическом столкновении этих образов, порождает особый поэтический эффект.

Но мир человеческих чувств, занимающий в «Махабхарате» немаловажное место и показанный как через описания героев, так и через их действия, скупое затронуто метафорикой, что заставляет в очередной раз вспомнить о религиозно-философской направленности эпопеи. «Двойное видение» основывается здесь не на психологическом соположении мира человека и мира природы, а на предметном сопоставлении образов героико-эпической действительности и природных, и сам процесс создания такой фигуры направляется в определяющей степени представлениями мифа. Так, гора рисуется танцующей, раскинув крылья-облака, прильнувшие к ее бокам; светлые прожилки металла на ней кажутся нанесенной пальцами подкрашивающей мазью, а ниспадающие потоки — жемчужными ожерельями прекрасной танцовщицы (III.146.24). Но более типична для «Махабхараты» иная картина — такая, в которой «предметную» часть метафоры составляет фигура эпического воина или же само ратное поле, а «образную» — явления природы: Карна — огонь, стрелы его — языки пламени, удары тетивы — треск, пыль над ратным полем — дым, оружие — жар; раздуваемый ветром — Дурьодханой, он, подобно исторгнутому Калой-Временем огню конца юги, губит сушняк — неприятельскую рать (III.84.9, 10). И далее: Кришной-ветром гонимая туча небесного оружия Арджуны, с журавлями — его белыми конями, с сиянием «лука Индры» (радуги) — Гандивой, такая туча-Арджуна способна погасить потоками стрел огонь — Карну (III.84.11, 12); ср. VIII.14.20; 17.27, 33.26, 53.2, 3. «Образная» часть подобных «синтетических» конструкций включает огонь, ветер, тучу, ливень и молнию — как раз те природные феномены, которые в сильно гипертрофированном виде составляют эсхатологический образ мировой катастрофы, пралаи. Вводимые в эти метафорические образования компаративные обороты (см., например, выше — III.84.10) прямо наводят на мысль о конце космического периода, юги, когда перед гибелью мира в водах потопа наступит разгул стихий. Другой ряд примеров, также соединяющих

метафору и сравнение, среди «образов пралаи» выделяет палящее солнце: Арджуна — солнце конца юги пронзающими лучами-стрелами осушил неиссушимый океан поклявшихся убить его воинов (VIII.12.43); кауравы не в силах смотреть на Арджуну, пылом схожего с солнцем конца юги, стрелы которого — это лучи, а диск — лук Гандива (VIII.57.55); ср. VIII.57.57, 64.10, 67.31 (об эсхатологическом образе солнца см. [47]).

Другой пласт батальных ассоциаций связан с древнейшими мифологическими представлениями о смерти как о водной переправе. Поле брани являет собой мрачный кровавоводный поток, усеянный валунами — головами павших, полный ила и тины — волос, где пороги — это кости, а трясина — останки убитых; эти реки мчатся, увеличивая население царства Ямы (VIII.36.29—31). Ср. VIII.38.39—42: кровавоводная река с илом — кровью, водоворотами — колесницами, крокодилами — убитыми слонами, акулами — павшими конями, рыбой — человеческими телами, водорослями — волосами... течет в обиталище Ямы, подобно грозной Вайтарани (в древнеиндийской мифологии — река на границе мира живых и мертвых), ср. также VIII.58.7, 68.18.

Подобные «синтетические» описания появляются в «Махабхарате» в совершенно ином, чем в «Рамаяне», контексте: не в окрашенном лирическом чувством, а в таком, который отличается единообразием батального содержания и соответственно некоторой монотонностью стиля. Такие конструкции, построенные на субстантивных метафорах-бинамах, отвечают, следовательно, эстетической потребности героической поэзии. Привлечением необычных, выбивающихся из стандарта стилистических фигур достигается выразительность повествования, обновление ракурса видения эпического певца и его аудитории. (Заметим: то, что такие сложные, богатые идеями зрелой эпики стилистические построения отмечаются главным образом в героическом «слое» эпического содержания, подтверждает правомерность рассмотрения его как первичного лишь в типологическом плане.)

Даже в поэтическом описании танцующей горы Гандхамаданы образ «крыльев-облаков» не случайно выдвинут на передний план и откровенно суггестивен: он вызывает в памяти миф, согласно которому Индра, чтобы стабилизировать мироздание (одна из важнейших функций Индры в «Ригведе» — космоизаторская), срезал крылья некогда летавшим горам [142, с. 256]; ср. III.263.6: убитый коршун Джатаюс подобен горной вершине со срезанными крыльями-облаками. Тем более «река Смерти» прямо порождает мифологические аллюзии, являясь поэтическим дублем Вайтарани, Стикса индийской мифологии, не говоря об уподоблении поединка героев битве стихий во время потопа-пралаи. Метафора «Махабхараты», оформленная «синтетической» конструкцией, структурно близкая такого же типа метафоре «Рамаяны», несомненно является новым для эпической традиции стилистическим образованием. Синтезируемая путем нанизывания двучленных метафор картина — своего рода уст-

ное мозаичное панно «на тему мифа» — наполнена мифологизмом, и образы такой фигуры разведены и никак не подразумевают тождества, продвинутые в этом отношении еще далее по сравнению с доминирующей в эпосе «царско-воинской» метафорой. Несмотря на то что семантика «синтетических» конструкций в батальном повествовании есть, по сути, космический вариант «метафоры смерти», в ней широко представлены лексическая синонимия и синтаксический параллелизм, а также традиционные приемы эпической стилистики — эпитет, сравнение и другие виды метафоры.

6. Рассмотренным традиционно-мифологическим содержанием не исчерпывается сфера метафорической образности «Махабхараты». Отдельную группу составляют выражения, в семантике которых преобладают субстратные ассоциации социально-бытового характера, обращенные к этическим установлениям и эстетическим стандартам зрелого эпоса. Соединение метафорических составляющих неизменно порождает здесь новый поэтический образ, и поэтому малая представленность в тексте подобных метафор подтверждает «переходный» характер эпической метафорики. «Бытийность» такой метафоры, вовлекающей в свое содержание реалии и понятия повседневной жизни, вовсе не исключает мифологизма, но особенность этой метафорической образности состоит в приглушенности мифологических связей и осторожном переключении акцента с космических проблем мифа на человеческие отношения.

Если по-прежнему обозначать метафорические подгруппы по тематике образной части, то перечень выражений с ослабленным мифологизмом должна открыть «водная» метафора: воины, «погружающиеся в океан-Карну» (VIII.60.22); «в озеро тамаса», темного начала, погружавшийся царский род спасла добродетельная Савитри (III.282.43) — таков далекий парфраз аватары Вишну в виде вепря; воин «в бездну ужаса перед Бхимасеной погружавшийся, [как] в океан бедствий» (VIII.35.5); «от океана бедствий» спаслись воины (VIII.49.115), ср. в следующей шлоке (поэтическая инерция): «Прибегнув к лодке твоей мудрости, от океана бед и скорбей мы спаслись» (VIII.49.116); ср. также «Погрузившийся в океан скорби [Дхритараштра видит воинов] подобными прохуdivшимся лодкам в океане», — образ разрастается за счет сравнения (VIII.1.43); «Считая ту колесницу затонувшей в мощном водовороте — [вражеском] войске, словно в водовороте [подземной] Паталы...» (VIII.32.13). Обилие «водных», «океанических» образов в батальном контексте («Карнапарвы» можно учитывать в свете образности праиал (см. также VIII.3.3, 4.3, 32.13; ср. эпитет «кроваводный» о поле брани VIII.41.3, 57.1 и универсальную формульную метафору батального стиля «напьется крови земля» III.13.5, 48.35, 232.20, VIII.49.112, 52.14, где «отгадка» — «вместо воды» — отсутствует ввиду ее понятности).

Перечислим, сопровождая примерами, остальные подгруппы

метафор, близких поэтическим. *Метафора огня*: «огонь гнева» III.197.25, «воспылавший гневом» III.197.19, VIII.51.73, «опаленный огнем страдания» VIII.5.8, «пламя проклятия» III.70.28, 95.4, «пламя мощи оружия» VIII.51.44, «тот, чьи грехи сожжены пламенем подвижничества» III.107.4, 156.1, ср. «пламя для недругов» VIII.42.41 о герое, а также «загадка без отгадки» в составе «синтетического» образования: «Неистовое, раздуваемое ветром бесчестья, в сердце моем гнездящееся пламя навсегда погаси» VIII.46.48 — просьба к герою покарать недруга. Ср. метафору с образом «жгучего яда»: «яд гнева» III.245.5, 252.19, «исполненные яда великого гнева» VIII.62.1 о героях и «загадка» в ритуальной метафоре «изольют яд, гневные, на кауравов в битве» III.9.3.

*Метафора любви*: «попал во власть Камы» (бога любви) III.60.32, «стрелой Камы опаленный» III. 264. 3, «раненный стрелой Камы» III.265.2, «раненный стрелой Того, чей знак — цветок» III.265. 7, «тот, душу которого полонил Манматха» (т. е. Кама) VIII.60.31.

*Метафора оружия*: «стрелы-лучи» VIII.12.41 (см. также в составе «синтетических» метафор солярной тематики); «сеть стрел» VIII.35.41, 58.3 (см. также Индрову метафору батального контекста: данное выражение и «ливень стрел» синонимичны); см. особо «стрелы взглядов» VIII.63.72 о воинах; отвлеченность подобной метафоры наиболее очевидна, когда к оружию приравнивается речь: «разя речами-пиками, меня ты убиваешь» III.35.1; «воспринимая его слова [как] удар пикой» VIII.27.53; «меня речами-стрелами ты убиваешь» VIII.49.82; ср. «Не гони нас жестокими плетями своих слов» VIII.49.87.

*Львиный клич* (siṅha-nāda) — типичная метафора формульного батального стиля, нередко присоединяющая глагол «издавать клич» по правилам созвучия и образующая вместе с ним аллитерационный ряд: см. VIII.17.31, 18.12, 19.45, 27.16, 30.2, 32.28, 83.43, 34.10, 43.9, 49.74, 55.60, 64.9, 65.9; в «Араньякапарве» же, бедной поединками, глагол этой метафоры варьируется: «делать» III.146.72, 216.7, «наполнять» 230.5 и т. д. Иного рода «звуковая» метафора: «рев туч-литавр» III.155.53 включена в поэтический контекст, эстетизирующий уже не воинскую силу, а природу (о связи этого образа в классической поэтике с любовной расой см. [142, с. 167]).

*Метафора одоения*: «пояс небес» III.108.9 о Ганге, «одетая океаном» III.266.8 о земле — также поэтизирует природу, так что мифологизм этих образов если и просматривается, то благодаря свойствам «предмета».

Метафорическое выражение, в содержании которого заложена идея «корня», «основания» (mūla), по характеру использования иногда становится персональным, закрепляясь за Карной, который является опорой кауравов, недругов эпических героев: см. VIII.50, 50.65, 51.60 (об общеэпическом взгляде на Карну как на «корневище древа грешников» см. [143, с. 264]);

ср. о Карне как «руке» Дхритараштры VIII.46.36, см. также сравнение, где тот же Карна уподобляется дхарме VIII.59.39, 40; см., однако: «Триварги корень — дхарма, и царство называ-ют имеющим корнем дхарму» VIII.5.4.

Пример типично *женской метафоры* — «жена-сокровище»: III.50.29, 51.21, 54.34, 61.63; ср. «сокровищница добродетели» III.75.12 о той же Дамаянти. Для единичной метафоры соци-ально-бытового типа в отличие от традиционной и по содер-жанию и по синтаксической форме характерен выход за пре-делы стандарта в том смысле, что содержащаяся в ней комби-нация эпических реалий и представлений и соответственно воз-никающий образ уникальны. В дополнение к приведенным сле-дующие примеры: «полные лотосовых бутонов — приветственно сложенных у груди рук» III.150.23 об озерах; Бхимасена взял как еду на дорогу наказ Драупади III.150.24; на исходе юги перед мировой катастрофой люди станут «торговцами мясом-дхармой» III.188.14.

О том, каким образом поэтическое слово «прорастает», по выражению М. М. Бахтина, контекстом, свидетельствует комп-лекс метафорических значений уникального эпического двусти-шия, дважды повторяющегося в «дидактическом» пассаже «Араньякапарвы» — «Беседах Маркандеи» (подробно см. [65]): *aṭṭa-çulā janapadāḥ çiva-çulāṣ catuṣpathāḥ keça-çulāḥ striyo gājan bhaviṣyanti yuga-kṣaye* III. 186.36 (в 188.51 обращение *gājan* «о царь!» заменено не меняющим смысла шлоки союзом *sāri* — «а также»). Построенная на метафорах (1—3 пады), эта шлока концентрирует на себе внимание, нарушая единооб-разие изложения, — такова ее стилистическая функция, и вызы-вает целый спектр разнообразных ассоциаций. Обзор локаль-ного контекста показывает, что первое ощущение ее неожидан-ности несколько обманчиво: семантика и даже формально-син-таксическая структура этой шлоки полностью согласуются с контекстом<sup>6</sup>. Значения трех включенных в нее метафор тяготе-ют к традиционным социальным воззрениям, и лишь в одной из них проступает мифо-ритуальная основа. По-видимому, ощу-щение «загадочности» шлоки и порождается тем, что в ней соеди-нено сразу несколько смысловых пластов. Три метафорические пады объединены повторяющимся элементом *çula*, значения которого — «пика», «копье» (в мифологии — копье Шивы), «кол для казни преступника» и т. д.; другая группа значений — «ко-лющая боль», «колика, острое заболевание». В первой паде *aṭṭa* может значить «сторожевая башня», и тогда композита означа-ет «пики сторожевых башен»; но это же слово в значении «пи-ща» позволяет толковать эту композиту как «колики от (дур-ной) пищи». Определяемое «джанапада» — термин, входящий в состав одновременно двух оппозиций: «город»/«округа» и «центр»/«периферия»<sup>7</sup>. Судя по контексту, в условиях грозящих нашествий варваров-мlechchh, когда вообще все во вселенной переворачивается вверх дном, упоминание сторожевых башен

в связи с негородскими поселениями есть одновременно и показатель внешней опасности, и знак всеобщей «перевернутости» мира. Соотнесение «сторожевых башен» с джанападами в значении периферийных политических объединений, «кшатрийских республик», фиксирует, по-видимому, центробежные и междоусобные военно-политические тенденции<sup>8</sup>. Весь этот богатый диапазон значений, которые заложены в первой паде-метафоре, вписывается в эсхатологическое учение эпоса, в его «социальный» фрагмент.

Содержание композиты *çiva-çûla* мифологично, включая имя Шивы и его атрибут — копье, и эта композита соотносится со словом «перекрестки». Сопрягая копье Шивы с пересечением дорог как символом четырех сторон света<sup>9</sup>, эпос отмечает связь одного из «великих» богов индуизма с мироустройством (космологическая символика копья как эквивалента мирового столпа очевидна). Соотнесение мифолого-религиозных представлений о грозном, карающем Шиве и его смертоносном копье<sup>10</sup> именно с эсхатологическим звеном индуистского учения о мире выглядит вполне закономерным. Согласно закону внутреннего смыслового сцепления, который действует в пределах шлоки-предложения более жестко, чем между расположенными рядом шлоками, естественно ожидать и в третьем определении — *keça-çûlā* «волосы-пики» по отношению к женщинам — отсылку к одному из содержательных блоков эсхатологического учения. Известно, что бытовое обозначение болезни максимально сохраняет ее «образ»: «чахотка», «пчесуха», «грудная жаба» и т. д., однако есть основания видеть в этой метафоре и эротический смысл<sup>11</sup>. Эти штрихи, говорящие о неряшливости, развращенности женщин в Калиюгу, дополняют картину их нравственной и физической деградации, что предрекается в учении о конце мира. К тому же, согласно общеэпическим представлениям, культурно-чуждое считается «низким», «нечистым»: ср., например, описание в «Махабхарате» женщин из страны мадров — VIII.27.86—89 (подробно см. [41]), поэтому такую характеристику — «волосы щетиной» — можно рассматривать в качестве косвенного указания на отрицательный признак женщин из чужого и, по контексту, враждебного этноса.

Буквальный перевод шлоки с учетом вариантов выглядит следующим образом: «На исходе юг края покроются пиками сторожевых башен (или: „люди будут мучиться коликами от дурной пищи“), перекрестки дорог станут местом поклонения копью Шивы (или: [смертоносными, как] копье Шивы“), а у женщин волосы будут щетиной».

7. Наибольший отрыв от мифологизма и, с другой стороны, максимальная «загадочность» свойственны метафорам, которые представляют собой не бином «предмет — образ», к тому же соединенный в композиту, а лишь «образную» его часть, загадку, отгадка которой вырисовывается из контекста: «островом [спасения] стал для них Карна» VIII.59.37; «бесплодный



сезам (ṣaṇḍha-tila, букв. „евнух-сезам“) станет сезамом плодоносящим» VIII.46.5 о Пандавах, оскорбленных недругами, ср. VIII.52.16 «бесплодный сезам» о них же (см. [143, с. 261, 265]); «стоя на голове у врагов, попирая их грудь...» III.238.16 о ситуации боя; «яд этот, встряхнув сосуд, ты выпил...» III.154.18 — грозит расправой Бхимасена ракшасу; «ядовитая змея, разъяренная, злобная, готова ужалить тебя» III.261.17 — говорится в адрес матери Бхараты, сводного брата Рамы, когда было назначено его помазание. Иногда такая метафора разрастается до целого двуступишия, вмещающего другие средства выразительности, в частности метафору с «разгадкой» и сравнение: «Наживка тобою проглочена, к Времени-леске прицепленная; словно рыба в воде, зацепившись губой [за крючок], разве теперь ты уйдешь от меня!» III.154.35. В особо эмоциональной речи персонажей «Араньякапарвы», когда они оказываются в отчаянной ситуации, их чувства выражаются целыми цепочками развернутых метафор, варьирующих вместе со сравнениями единый смысл. Так, Драупади, когда ей грозит насилие, обращает гневную отповедь к своему похитителю, уповая на появление спасителей — могучих Пандавов: «Надеясь одолеть Царя справедливости [Юдхистхиру], ты похож на того, кто с палкой в руках пытается отбить от стада [огромного], как горная вершина, слона, бредущего во время истечения мады к подножию Гималаев. Ты по глупости рвешь ресницы с морды спящего грозного льва, пиная его ногой; но убежишь прочь, едва лишь увидев неистового Бхимасену. Ты пинаешь носком страшного, мощного, живущего от рождения в горных пещерах злобного старого льва, погруженного в сон, когда дерзаешь встретиться с гневным и яростным Джишну [Арджуной]. Собираясь сразиться с обоими младшими Пандавами, достойнейшими из мужей, ты беззаботно наступаешь ногой на хвост двум ядовитейшим черным змеям с раздвоенными жалами» III.252.5—8 [142, с. 508]. Служанка — наперсница Драупади, оплакивая ее похищение, умоляет Пандавов тотчас же отправиться в погоню за похитителем: «...Скорей отправляйтесь в путь, пока, смешавшись перед натиском угроз, она, с лицом, осунувшимся [от отчаяния], в смятении души не отдала свое тело злодею; пока черпак, наполненный чистейшим маслом, [не упал] в золу; пока приготовленное в жертву не пожрал огонь от [горящей] соломы; пока венок не брошен в погребальный костер; пока напиток сомы, готового для жертвоприношения, не лизнула собака, когда жрецы зазевались; пока, рыская в густом лесу, в лотосовый пруд не окунулся шакал!» III.253.17—19 [142, с. 510, 511] (стоит обратить внимание на нетрадиционность используемой здесь ритуальной метафоры, указывающей на обстоятельство нарушения жертвенного обряда); ср. III.261.48, 49 [142, с. 524].

В процессе распределения метафорики по тематическим группам устанавливаются типологические черты этого тропа,

очерчивающего наряду с эпитетом и сравнением контуры эпического мира. Метафора в «Махабхарате» строится по формальной матрице мифологической, объединяя «загадку» с «отгадкой», но резко отличается от нее осознаваемой дистанцией между сопоставляемыми образами. Единичная, только изредка повторяющаяся метафора, в том числе и «синтетическая» конструкция с двойным ракурсом изображения, при всей традиционности ее содержания отличается от «царско-батальной» метафоры эмоционально-семантической обусловленностью окружающим контекстом. Такая метафора, являясь средоточием общекультурных смыслов, эксплицитно определяется идейным фоном непосредственно излагаемого, ее семантика очевидна и не нуждается в мысленной реконструкции. Между тем синтаксически изолированная позиция «животной» и «Индровой» метафор, использующихся преимущественно в звательном падеже, и, главное, отставание их исходной семантики от общеэпических представлений предполагают лишь опосредованную их связь с конкретным фрагментом повествования. Поэтому не сам по себе мифологизм и ритуальность или же их видимое отсутствие в содержании метафоры служат критерием, разграничивающим традиционную метафору на относительно ранние и более новые типы, а лишь степень индивидуального соответствия локальному контексту.

Поэтика отдельного приема есть миниатюрное отражение общих и особенных черт поэтики жанра в целом. Это справедливо и по отношению к древнеиндийской эпической метафоре, и в частности к «многоосложности» ее этнографического субстрата. Этот прием устной эпики, как и другие, обобщенно воспроизводит преобразенную фольклорно-эпическим сознанием этнографическую действительность разной степени актуальности для зрелой традиции эпоса. Субстрат «Махабхараты» представлен в ее метафорике и ранними (царская героиня), и более поздними (эсхатология) фундаментальными идеями мифа, памятными чертами древнего общественного ритуала, важнейшими для эпоса социально-бытовыми установлениями. Для эпической традиции наряду с общим смыслом «современной» мифо-ритуальной и социально-бытовой метафорики были несомненны и субстратные аллюзии ранних по содержанию тропов. Однако ассоциация, например, копья с древним воинским бытом является периферийной для такой метафоры, как «копья речей», и только образное сближение копья с грубым, ранящим словом порождает новый, подлинно метафорический смысл. Точно так же богатейший диапазон значений, связанных в «Махабхарате» с понятием «Времени» или же «дхармы», уходит на периферию в выражениях «леска-Время» или же «дхарма-мясо» (пушенное в продажу), уступая место единственно существенному в каждом случае смыслу: соответственно — полной зависимости любого существа от уготованной ему участи или же несовместимости высшего религиозного долга с порицаемым занятием. Ины-

ми словами, метафора эпоса, как и положено поэтической метафоре, способна к отбору из «многослойных» этнографических связей именно тех, которые работают на создаваемый образ.

По завершении анализа метафорического фонда древнеиндийского эпоса можно сделать вывод о «переходности» эпической метафоры как в плане ее формы, так и образного содержания. Уже типологически первичная двучленная метафора-композица, несмотря на отчетливо просматривающиеся в ее содержании мифо-ритуальные модели, утрачивает тождественность «предмета» и «образа», свойственную мифу. Изменение синтаксической конструкции метафоры, притом что она удерживает мифологическую или ритуальную подоплеку своего содержания, также указывает на «переходный» характер тропа, основываясь на двучленном композите, такая метафора разрастается иногда до размеров «синтетического» приема и, с другой стороны, отъединяет «образную» часть, превращаясь в загадку, отгадыванию которой содействует контекст. Как и в классической поэзии, метафора эпоса соединяется в стихе с другими художественными приемами, образуя иногда вместе с ними ряды аллитерационных созвучий. Появление в «Махабхарате» индивидуальной по своей семантике метафоры, особенно же цепочечных образований с единым «предметом», знаменует собой стадию перехода к подлинной поэтической образности, сосредоточенной не на глобализме мифа, а на мире человеческих чувств.

Индивидуальное начало метафоры, ее эмоциональный подтекст, окрашивающий повествование, утверждаются как основные черты метафорики параллельно окончательному размытию традиционной формульности в авторской поэзии, эстетика которой строится уже не на устойчивости, а на непрерывном обновлении поэтических связей.

### **КОМПОЗИЦИЯ «МАХАБХАРАТЫ»: ТИПОВЫЕ МОТИВЫ**

Содержание восемнадцати книг-парв, из которых состоит «Махабхарата», — девятнадцатая, «Хариванша», по традиции считается приложением к основному корпусу эпоса — распределяется следующим образом: пять первых охватывают происходящее до «великой битвы», следующие шесть — саму битву и семь остальных — последующие, конечные события. Временное значение понятия «парва» — «узловой период», «рубежный момент», «переходное время», одно из основных для него, фиксируется в исследовательской литературе по «Махабхарате» (например, Ф. Д. К. Босхом и А. Хильтебейтелем), однако вне связи с процедурой композиционного анализа эпоса. По эпи-

ческим меркам парва — четко очерченный отрезок общесюжетного времени, включающий в себя определенное логикой основного сюжета однонаправленное расположение сюжетных ходов, сконцентрированных вокруг главных действующих лиц эпоса. В названии каждой из книг эпоса обозначены главное событие парвы или же имя ее центрального персонажа, т. е. то, что наиболее важно для содержания: например «Сабхапарва» — «Книга о Собрании», «Карнапарва» — «Книга о Карне». Поэтому название первой книги «Махабхараты» — «Адипарва» можно было бы толковать как «Экспозиция», тогда как одним из вариантов перевода названия «Араньякапарва», принятого в издании, используемом нами критическом издании вместо традиционного «Ванапарва», по аналогии с араньяками, «лесными трактатами», можно было бы считать «Книга лесных наставлений» (ср. [404, т. II, с. 174]), что вполне соответствует содержанию этой парвы: пребывая в лесах, изгнанники Пандавы именно таким путем приобщаются к высшей мудрости.

В «Махабхарате», и в частности в «Араньякапарве», немало «вставных» повествований, включающих фабульные эпизоды, перемежаемые иногда теоретическими пассажами, — черта, присущая, как известно, не только древнеиндийскому эпосу, который отличается разве что обилием композиционно инкорпорированного материала. Во «вводных» историях используются те же самые стилистические и композиционные приемы, что и в рассказе о событиях основного сюжета. Но при этом эпические отступления, самостоятельные по содержанию, имеют соответственно свой собственный набор персонажей, а также пространство и событийное время. Значение центрального повествования для композиционной инкорпорации никоим образом несводимо к формальной роли «рамки», к примеру, в «обрамленной повести». «Вводные» эпизоды иллюстрируют, дополняют, углубляют излагаемое и нередко устанавливают мифологическую «парадигму» происходящего в эпосе, подавая доэпическое прошлое в качестве идеального образца. Среди «вставных» повествований с учетом названных параметров могут быть выделены три группы. К первой из них следует отнести рассказы о минувших эпических событиях: например, в «Араньякапарве» — об убийстве Бхимасеной ракшаса Кирмиры, гл. 12, о пребывании Арджуны на небе Индры, о чем герой рассказывает по возвращении на землю, гл. 163—171. Вторая и третья группы инкорпорированных сюжетов — это эпические мифы (повествования, где главными действующими лицами являются боги) и предания (истории о мудрецах и героях древности), которые характеризуются полным отсутствием сюжетных связей с центральным действием эпоса.

Содержательное соотношение эпического мифа и предания, с одной стороны, и эпического сюжета — с другой, хотелось бы представить в виде оппозиции, однако такое разграничение было бы излишне схематичным, поскольку в древнеиндийском

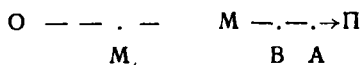
эпосе оба уровня содержания — «миф» и «эпика» — объединены в органическом синтезе. Тип эпического отступления позволяют определить главные параметры композиционной инкорпорации, т. е. состав ее персонажей, характеристики пространства и времени.

Пространственные координаты эпического сюжета, как и пространство инкорпорированных эпизодов в целом, соответствуют в совокупности принятой в эпосе троичной схеме вселенной: земля — небо — подземный мир. В центральном сюжете действие происходит преимущественно на земле, в конкретных географических точках; для «Араньякапарвы» это далекие окрестности столицы царства — Хастинапуры, а также маршруты, связывающие места паломничества, тиртхи. Изредка действие эпоса перемещается на небеса: Арджуна с целью получения оружия поселяется на небе Индры, гл. 43—45; Пандавы живут во владениях бога богатств Куберы, гл. 159; данавы призывают к себе, в подземные миры каураву Дурьодхану, гл. 229—230; Арджуна сражается с этими демонами в океанских глубинах, гл. 165—169.

Для пространства инкорпорированных сюжетов характерна большая или меньшая конкретность местонахождения пункта, где происходит действие, в двух следующих случаях: во-первых, когда рассказывается о прошлых событиях эпоса (Бхимасена расправился с Кирмирой в лесу Камьяке; роковая игра в кости происходила в Хастинапуре) и, во-вторых, когда вводятся предания о героях древности — царях и мудрецах (в «Повести о Нале» речь идет о Нишадхе и Видарбхе, гл. 50—78; встреча брахмана с охотником происходит в Митхиле, гл. 198—206). Но и в инкорпорированных сюжетах этих типов участие в событиях богов и демонов подсоединяет к повествованию, помимо земной, две другие мифологические сферы: небо, где обитают боги, и подземные миры, где помещаются данавы, наги и т. д. Характерно, что все три части эпической вселенной имеют сходные места основного действия — города, дворцы, леса, водоемы и т. д.

Событийное время центрального эпического сюжета движется линейно и охватывает весь жизненный цикл главных героев эпоса, тогда как время инкорпорированных эпизодов — исключительно эпическое прошедшее. В инкорпорациях, где происходит возврат к прошлым событиям эпоса, их время лежит в пределах общепочасового времени. Время действия в эпизоде-предании отнесено к неопределенному прошлому, но укладывается в рамки «исторического» для «Махабхараты» времени. Тогда как событийное время инкорпораций с мифологическим содержанием выходит далеко за пределы охватываемого событиями эпоса времени.

Соотношение событийного времени инкорпорированных сюжетов с линейным временем эпического действия графически выражается следующим образом:



МП — время основного сюжета

А — точка подключения инкорпорации

АМ — время эпизода из эпического прошлого

ММ, — время предания

ОМ — время мифа

Таким образом, линейное время главного сюжета эпоса прерывается в возвратах к прошлому разной глубины «воронками». Если для сюжета с мифологическим персонажем острие этой «воронки» уходит во времена первотворения, а для предания — в предысторию эпоса, то для эпического героя, его родословной максимальная глубина «воронки» — обстоятельства, предшествующие его рождению. Так, в инкорпорированном повествовании о юности Притхи, матери героя Карны (III, гл. 287), последовательность излагаемых эпизодов вначале инвертирована. В доме у приемного отца Притхи, царя Кунтибходжи, появляется «некий брахман» (287.4); далее Кунтибходжа рассказывает о том, что Притха, рожденная в роду Вришниева у царя Шуры, «ребенком стала его дочерью (287.23); затем упоминается о договоре между ним и Шурой (287.24): тот обещал передать ему первенца. Зато «линия Карны» излагается в строгой хронологической последовательности (гл. 288—293): Дурвасас дарует Притхе мантру — заклинание, благодаря которому у нее от Сурьи рождается Карна; Притха, желая сохранить тайну, помещает его в корзину и пускает по реке; младенец попадает в семью бездетного суты Адхиратхи, где и воспитывается; повзрослев, Карна отправляется в Хастинапур к царю Дхритараштре, другу своего приемного отца. Временную модель генеалогического сюжета формирует, таким образом, движение времени от «рамочного» начала до наиболее отдаленной точки инкорпорации и обратно. Последовательность изложения эпизодов, относящихся к двум сюжетным линиям инкорпорации — линии Притхи и линии ее сына Карны, образует две стороны «воронки времени» сюжета родословной.

Обращения к будущему в «Махабхарате» в более или менее развитый «вставной» сюжет обычно не облакаются, если не считать уникального мессианского пассажа в «Араньякапарве» о будущем мира, связанном с пришествием Калкина Вишнушаса (гл. 188—189). Представление о циклическом характере времени, сменяющих друг друга мировых периодах (см. гл. 186—188) выглядит несколько изолированно на фоне более общих для эпоса линейных временных построений, однако сама сверхдлительность каждой из четырех юг, исчисляемая тысячами лет, служит «выпрямлению» в традиционном восприятии временного циклизма, тем более что время отдельной юги и их совокупности является линейным.

Поэтика композиции как самостоятельная область изучения «Махабхараты» до сих пор не являлась предметом отдельных исследований, однако вся обобщающая работа, проделанная в индологии по проблематике древнеиндийского эпоса, сделала возможным обращение к определяющим сторонам его композиционного строения. В соответствии с поставленными задачами в центре нашего внимания будет выявление общих принципов организации текстового материала «Араньякапарвы». Результатом такого анализа может быть установление примерной картины того, каким путем эпическая «стихия повторяемости» (Е. М. Мелетинский; см. [148, с. 157]), определяющая лицо жанра, преобразует, «дублирует» важнейшие звенья общественной жизни, иными словами, каким образом художественный метод эпоса трансформирует действительность.

Из двух существующих подходов к роли мотива в сложении сюжета — согласно первому, главной функцией мотива является генетическая, согласно второму, сюжет рассматривается как последовательность *типовых* мотивов, — остановимся на последнем. К настоящему времени, в том числе и на эпическом материале, выявлены основные характеристики, структура и функции типового мотива, основной единицы сюжетосложения в эпосе [204; 208, с. 137—203]. Древнеиндийский эпос, насколько известно, для этой цели пока не привлекался. Перед тем как изложить результаты применения разработанной Б. Н. Путиловым теории «типовых мотивов» к изучению сюжетики «Махабхараты», необходимо сделать несколько вводных замечаний.

В современной фольклористике структурно-типологический анализ рассматривается в качестве одного из этапов историко-типологического исследования, как его необходимое звено. Типовой мотив, элемент сюжетной системы эпоса, соотносится, с одной стороны, с сюжетом в целом и, с другой — с иными мотивами, это целое образующими. Развитие событий во времени и пространстве, т. е. динамика эпического сюжета, реализуется через серии мотивов. Типовой мотив обладает собственной структурой (и не является, таким образом, простейшим образованием), ему свойственны определенные функции и формы воплощения. Характеристика типового мотива включает его содержательное наполнение, объем занимаемого текстового пространства (краткая или развернутая форма), соотношенность или несоотношенность со временем действия, т. е. соответствие стилистическому или же динамическому моменту сюжета, а также позиции в повествовании.

С учетом этого можно говорить о следующих эпических типовых мотивах: мотив-ситуация, мотив-«речь», мотив-перемещение, мотив-действие (то же: мотив-эпизод), мотив-описание и мотив-характеристика. Ясно, что только первые три мотива являются подлинно сюжетообразующими, остальные же не играют в сюжете конструктивной роли. Вскрытие основных закономерностей функционирования типовых мотивов в «Махабхарате»

должно подтвердить ее типологическую общность с другими эпосами мира. В то же время анализ особенностей этих мотивов, того, каким конкретно путем они претворяются в данном эпическом тексте, может способствовать раскрытию индивидуальных черт композиционной системы исследуемого памятника.

### Мотив-ситуация

Протяженность разворачивания этого мотива, фиксирующего статичный момент сюжета, т. е. полнота или краткость его формы, зависит от его местоположения в нарративе: в экспозиции к сюжету мотив-ситуация представлен обычно своей наиболее полной формой, тогда как в начале очередного сюжетного хода форма мотива-ситуации предстает свернутой, содержащей лишь некоторую часть параметров сюжета. Однако в любом случае от этого мотива можно ожидать аккумуляции и «сигнального» предвещения важнейших смыслов разворачиваемого далее повествования, тем более тогда, когда мотив-ситуация в пространственной организации текста занимает характерное экспозиционное положение.

Функции мотива-ситуации в эпической сюжетике многообразны и чрезвычайно существенны: во-первых, этот мотив вводит в повествование персонажей и выявляет отношения между ними, причем на основе заданных этим мотивом связей и развивается в дальнейшем сюжетная коллизия; во-вторых, мотив-ситуация обозначает те пространственно-временные рамки, в пределах которых происходит действие конкретного эпизода, причем пространством и временем данного сюжета соотносится с пространством и временем эпического действия.

В силу принципа «хронологической несовместимости» одновременно происходящих событий, иначе говоря, невозможности одновременного существования в эпосе «двух театров действия» [201, с. 92] синхронно совершающиеся события излагаются в эпосе последовательно. В «Махабхарате» соотнесению времени эпизода с общеэпическим служат обычно такие временные показатели, как выражение *etasminn eva kāle tu* «а в то самое время». Вводные локативные конструкции (локативус абсолютус), например: *tasmin tu rākṣase hate* III.155.1 «После того как тот ракшаса был убит» или же *teṣāṃ puṇyātāmā ratriḥ... tatraya vasātām āsīt* III.179.16 «Святейшая ночь... пока они жили там, настала», разграничивают последовательность или одновременность совершения действия. Указанием на время сюжета задается его содержательный тип, и сразу же ясно, является ли этот сюжет фрагментом общеэпического действия или же принадлежит к отступлениям — мифам, преданиям, т. е. композиционной инкорпорации.

Наречие *purā*, «некогда», «когда-то», вводит, как правило, эпическую переработку мифа, с его парадигматическим време-



нем-пространством, лишенным непосредственной связи с эпическим временем и пространством. Материал же преданий подключается наречием *pūrvam*, означающим «ранее», «прежде». «Махабхарата» различает время предания и время мифа: если время эпоса в целом — это перфект, «прошедшее совершенное», то время предания — плюсквамперфект, «предпрошедшее», соотношенное в отличие от мифологического «начала времен» с собственно эпическим как ему предлежащее.

Задаваясь вопросом о том, каким образом в мотиве-ситуации осуществляется ввод действующих лиц в повествование, следует напомнить, что ввод персонажа может быть как первичным, действительным, если этот персонаж ранее не упоминался, так и повторным, когда говорится о хорошо известном персонаже. При явном различии целей — ознакомить аудиторию с новым действующим лицом, что в целом нехарактерно для эпоса, явления традиционной словесности, или же сконцентрировать ее внимание на знакомом до мелочей, но обладающем общеэпической значимостью персонаже — обе разновидности ввода несут и информационную и эстетическую нагрузку и имеют в тексте идентичное выражение. Естественно, что информационное назначение первичного ввода выше, чем повторного.

Персонажи индийского эпоса, как известно, более или менее отчетливо распределяются по двум категориям: героической и мифологической, что соответствует в общем двум типологическим «слоям» его содержания. Известно также, что мифологические персонажи являются в подлинном смысле действующими лицами «Махабхараты» и обладают сходными с эпическими героями характеристиками. Поэтому неудивительно и сходство систем описания этих двух групп персонажей.

Самое общее здесь наблюдение, которое, однако, немало важно для конечного вывода о специфике реализации фольклорно-эпических типовых мотивов, состоит в следующем: в мотив-ситуацию вплетается мотив-описание, который реализуется с помощью традиционных средств создания эпического образа. Тип героя-воина из царского рода, божества, мудреца-риши или же демона создают главным образом постоянные эпитеты и сравнения. В качестве индивидуальных эпитетов с некоторой долей условности можно расценивать номинационные эквиваленты, а именно: патронимики и другие обозначения персонажа по родственнику, а также «имена-эпитеты», которые характеризуют героя по месту рождения, этнической принадлежности, особым внешним признакам, главному атрибуту, центральному событию его жизни и т. д.; в плане выражения индивидуальных свойств образа с номинацией сближается титулатура («бог богов» — Шива, «царь царей» — Кубера; подробно см. [159]). Насколько можно судить, эпической системой именования полностью представлена «биография» персонажа. «Право на биографию», говоря современным языком, имеют лишь персонажи с точки зрения эпоса выдающиеся, равно как герои, так и боже-

ства. Номинационная система в таких случаях представлена своей максимально развернутой формой. Можно отметить попутно, что тот же принцип срабатывает и в стилистике древнеиндийской литературы вообще: синонимами «обрастают» именно важнейшие для культуры понятия. Если степень развернутости номинационной системы прямо зависит от значения образа для эпической культуры, то преобладание среди имен-характеристик персонажа того или иного вида (разряда) именования диктуется его принадлежностью к определенному классу действующих лиц — мифологическому или героическому. Чтобы удостовериться в этом, достаточно сопоставить соответствующие статьи указателей к русским переводам «Араньякапарвы» и «Карнапарвы» [142; 143]. Имена-этнонимы, что наиболее показательно, определяют чаще всего персонажей собственно эпических: Панчали — «Царевна панчалов», Кунтибходжа — «Правитель кунтиев и бходжей»; ср. Ядава, «Правитель ядавов», и Дашарха, «Правитель дашархов», — Кришна. Сокращенные в именах до одного лишь названия той или иной народности, этнические данные для живой традиции эпоса были наполнены, несомненно, конкретными соответствиями этнографической реальности.

Имена-эпитеты и в меньшей степени титулатура персонажа выступают, таким образом, свернутыми формами связанных с ними сюжетов и представлений. Содержание таких именований известно эпической аудитории и мгновенно «развертывается» в ее сознании. Начало «биографии» персонажа закладывают именно те элементы номинации, которые открывают систему его ввода: основное имя и патронимическое обозначение, а также указания на статус — героя, бога, риши и т. д. Далее следуют имена-эпитеты, индивидуальные, видовые и родовые характеристики.

Уже в экспозиции к сюжету и по мере его развития путем повторения того содержания, на которое указывает его свернутая в именах форма, в эпической памяти постоянно освежается канва центральных образов эпоса. На основании практики употребления эпических именований можно сделать вывод и о том, что наряду с информационной и эстетической функциями они несут важнейшую мнемотехническую нагрузку, тем более значительную, если учитывать, что фольклорно-эпическая эстетика есть «эстетика узнаваемого» (Б. В. Томашевский). Стилистическая функция номинационных эквивалентов близка роли синонимов в том смысле, что и те и другие избавляют повествование от однообразия, а значит, и от односторонности, делая речь по-настоящему выразительной.

Только в строго определенном контексте, исключительно в таком, в котором как бы «оживают» воспоминания об архаическом посвящении, к примеру в эпической родословной, широкую варьированность теонимов, т. е. имен и имен-эпитетов главных мифологических персонажей, можно предположительно связать

с обрядовыми представлениями. В сюжете о том, как Индра отнял серьги у Карны (III, гл. 284—294), первые упоминания имен и номинационных эквивалентов Индры и Сурьи располагаются в следующем порядке: *Индра* — 284.1, *Шакра* (Могучий) 284.5, *Махендра* (Великий Индра) 284.6, *Пакашасана* (Губитель Паки) 284.14, *Пурандара* (Сокрушитель твердьны) 284.17, *Бала-Вритрахан* (Губитель Балы и Вритры) 284.29, *Магхаван* (Щедрый) 284.39, *Ваджрапани* (С ваджрой в руке) 285.10, *Девараджа* (Царь богов) 285.13, *Ваджрин* (Владелец ваджры) 286.9, *Шатакрату* (Стосильный или Стожертвенный) 286.10, *Данавасудана* (Губитель данавов) 286.12, *Девеша* (Владыка богов) 286.13, *Сахасракша* (Тысячеокий) 286.14, *Васава* (Владыка васу) 286.20, *Девадевеша* (Владыка владык богов) 294.14, *Девешвара* (Властитель богов) 294.15; *Сурья* — *Вибхавасу* (Богатый блеском) 284.6, *Сурья* 284.6, *Рашмиван* (Лучистый) 284.8, *Сахасраншу* (Тысячелучистый) 284.22, *Гопати* (Пастух) 284.23, *Бхануман* (Блещающий) 284.31, *Сварбханусудана* (Губитель Сварбхану) 284.38, *Параматигманшу* (Жгучелучистый) 286.1, *Бхаскара* (Льющий сияние) 286.3, *Тигманшу* (Пламеннолучистый) 286.5, *Бхану* (Блещающий) 286.19, *Ушмарашмин* (Горячелучистый) 287.1, *Дивакара* (Творец дня) 290.7, *Адितья* (Сын Адити) 290.20, *Сарватамопах* (Гонитель всяческого мрака) 291.17, *Сварбханушатру* (Враг Сварбхану) 291.23, *Вивасван* (Солнце) 291.27, *Рави* (Солнце) 294.18.

В варьирующихся именах древних ведийских божеств — Индры и Сурьи, выступающих в данном эпизоде главными действующими лицами и, более того, «мифологическими испытателями» [161], сосредоточена вся их «биография» — основные деяния, а также важнейшие характеристики, довершающие рисунок каждого образа. В свете фольклорно-эпической «памяти об инициации», которая проявляется в «Махабхарате» на содержательном и композиционном уровнях, такую варьированность теонимов интересно рассмотреть под углом зрения представлений о посвятителных масках в их функциональном назначении: раскрыть, проиллюстрировать содержание сакральных мифов, сообщаемых иницируемому в процессе обряда.

Вокруг основных имен персонажа, как и вокруг остальных его прозваний, возникает иногда особое звуковое поле, в пределах которого разворачивается звукопись по образцу древнейшей анаграммы: см., к примеру, формулы *dharmaśutaś ca dharmavid* — «и сын Дхармы, знаток закона» (о Юдхиштхире): *bhīma-seno bhīmabalaḥ* — «Бхимасена, грозный могуществом»; ср. звукопись в сравнениях, где используются имена Индры (с. 119), также указывающую на использование древнейших приемов художественного стиля, которые восходят к мифологическому описанию. Так в эпической поэтике переплетаются взаимосвязанные функции древних приемов изобразительности и способов номинации: информационная, эстетическая, мнемотехническая и стилистическая.

Таким образом, в системе ввода персонажа указанием на его статус устанавливается его тип, т. е. принадлежит ли он к царскому роду, к мудрецам-риши, божествам или демонам, а содержание типического раскрывается через соответствующие приемы стиля. Уже в системе ввода действующего лица традиционными приемами фиксируются отнюдь не случайные, наугад взятые, хотя и типические черты образа, а именно те, которые не только утверждают этот образ как обобщенный тип эпического персонажа, но и раскрываются на данном этапе повествования. Система ввода эпического персонажа имеет, следовательно, комплексный, индивидуально-типизирующий характер. Реализацией полного набора типологических признаков действующего лица расширяется сфера его индивидуального именования, что приводит к созданию не просто «биографии» персонажа, но его «биографии-характеристики».

Как и в развертывании системы именования, в подборе стилистических приемов создания эпического образа также ощутима тенденция к полноте его описания, проявлениями которой является нанизывание эпитетов (и в том числе имен-эпитетов) к одному адресату на малом пространстве текста, а также формирование по тому же принципу цепочек сравнений. Оба эти вида описания организуются с потенциальной перспективой — исчерпать целостность типовой характеристики персонажа (как в других случаях — предмета, реалии или явления).

Если принять во внимание общеэпическую тенденцию к полноте описания, то нанизывание эпитетов (а также имен-эпитетов) вместе с цепочками сравнений, при сходстве их назначения (информационного, эстетического, мнемотехнического и стилистического), допустимо сопоставить с эпическими каталогами (см. о них ранее, с. 50), учитывая, однако, специфику их функций — «описание через называние». Такие каталоги, включающие перечни царей, рек, гор, поселений, растений, животных и т. д., являются в эпосе одним из способов хранения и передачи общекультурной информации (исторической, географической, ботанической, зоологической и т. д.). Взятые в совокупности, такие каталоги, представляющие собой перечисление различных компонентов эпического макрокосма с ясным для традиции содержанием, складываются, как фрагменты, в единый образ мира, земной «срез» которого весьма близок к реальности. Мифологический компонент в картине мира «Махабхараты», в ее горизонтальной части, отнюдь не доминирует, его сфера — надземные и подземные миры, т. е. часть внеземной космографии. Такой взгляд на мир, по-видимому, актуален для всей древнеиндийской культурной традиции в целом. Другое дело, что «размеры постигаемого» (А. Я. Гуревич) в древности и в раннем средневековье значительно сужены. Космологическая горизонталь в «Махабхарате» охватывает поэтому почти исключительно территорию Индийского субконтинента, а также «варварскую» периферию Северо-Запада и Востока. Но и эти воззре-

ния представляют собой исторический шаг вперед по сравнению с теми древними и даже раннесредневековыми взглядами, согласно которым понятие «мир» было ограничено территорией собственного этноса, а за ее пределами помещались не «историзованные» варвары, а фантастические существа.

В создании эпического образа вселенной эпический поэт — подчеркнем: исключительно по способу творчества — как бы повторяет на иной ступени развития словесности космологические действия ведийских риши — поэтов, грамматистов, жрецов [86, с. 12—13], когда он совершает сначала аналитическую операцию, разъединяя образ мира на составляющие, а затем синтетическую, соединяя их вновь в единое целое. Создаваемый совокупностью именных, географических, ботанических и прочих каталогов образ вселенной неизбежно схематичен и отъединен от эпической личности. Человек, осмысливая свое место в мире, выражает этическое и эстетическое отношение к действительности. Цепочки эпитетов и сравнений, а в равной степени и нередко встречающиеся в эпосе перечни субстантивированных признаков (например, «мудрость», «незлобливость», «мощь», «смирение», «отвага» и т. д.) выступают функциональной параллелью к эпическим каталогам. Эти «каталоги признаков», отвечающие ценностной шкале эпического мировосприятия, представляют в стилистике тот его аспект, который устанавливает значимость человека в окружающем мире.

### Мотив-«речь»

Следующий обычно за мотивом-ситуацией общефольклорный типовой мотив — мотив-«речь» имеет для «Махабхараты» чрезвычайную важность, получая, так же как и другие мотивы, неоднородное выражение. Фиксирующие статический момент сюжета, формы мотива-«речь» различаются как по своей временной протяженности (от одной фразы до целого наставления, например Бхишмы, которое занимает две огромные книги «Махабхараты» — XII и XIII), так и по роли в организации текстового пространства. Учитывая характеристики сюжетообразующего мотива-«речь», также имеет смысл разграничивать здесь ситуационные формы, т. е. примыкающие к мотиву-ситуации: приказ, просьба, совет, известие и т. п., а также целостно-самостоятельные виды речи. Последние в «Махабхарате» иногда подменяют собой и полностью вытесняют движение сюжета.

Проанализируем развернутые формы мотива-«речь», одного из важнейших эпических типовых мотивов, с целью выявления в них возможных «субстратных» воздействий. Общая картина словесных коммуникаций «Махабхараты» отмечена изначальной двойственностью, поскольку в них вовлечены, часто на равных правах, персонажи и героического и мифологического плана. Виды словесных контактов по своей структуре и «субстратному»

наполнению существенно различаются в зависимости от того, вступают ли в общение между собой эпические герои, или же одна из сторон коммуникации представлена персонажем мифологическим. В последнем случае структура контакта стабильна и «субстратное» влияние на нее более очевидно. Типичными формами этого вида словесных контактов, избранного для дальнейшего анализа, являются монологи, диалоги и беседы, устойчивые композиционные построения с мировоззренчески значимым содержанием, не связанным напрямую с событиями эпоса.

### Монолог-стутти

Структурно-типологический анализ прославлений божества в «Махабхарате» позволяет установить основные черты эволюции этого жанра религиозной словесности. Сопоставление эпического гимна с отдельными образцами культовой поэзии «Ригведы» показывает, что монологические обращения к божеству строятся в эпосе по модели ведийского «среднего гимна» (см. [214, с. 36]). К тому же выводу приводит привлечение некоторых примеров гимновой поэзии из другой, пуранической традиции, также формировавшейся в ауре сакральной словесности Вед. Сходные черты гимнов всех трех традиций — ригведийской, эпической и пуранической — объясняются универсально-типовым характером молитвенных обращений к божеству, и лишь конкретные их формы отвечают в совокупности особенностям древнеиндийской гимновой апелляции (подробно см. [169]).

Являясь текстом с выраженными жанровыми характеристиками, эпический гимн должен быть рассмотрен в первую очередь как сообщение<sup>12</sup> прославительного характера, умилостивительное по своей функции и осуществляемое с целью получения некоего дара. В составе адресантов и объектов гимна «Махабхараты» просматривается тенденция к системности. Как к ведийским, так и к эпико-пураническим богам обращаются с гимном преимущественно брахманы-риши, хранители сакрального знания, — свидетельство того, что гимн осознается жанром словесности особого рода. Показательно, что в своей «чистой» форме гимн встречается в композиционной инкорпорации эпоса; ср. в этой связи наблюдения В. С. Суктханкара над ролью риши-Бхаргавов, ригведийского рода, связанного с почитанием огня, в брахманском «редактировании» «Махабхараты» [444, с. 279—337]. Наследники ведийских кави, поэтов-жрецов, связующие небесный и земной миры, эпические риши выступают в эпосе в функции традиционных повествователей, причем содержание их словесных контактов с эпическими персонажами, включая богов, наиболее значимо для эпического мировосприятия. Однако с гимновой апелляцией к божеству может обращаться в «Махабхарате» и один из ее героев, например Арджуна (III.13.10—36; VI.22, App. 1) или Юдхиштхира (IV.5. App. 1).

Двойственный характер «авторства» эпического гимна, соответствующий двойственности состава действующих лиц эпоса (мифологические и героические персонажи), указывает на типологическую устойчивость жанра и в то же время говорит о его эволюции от сакрального вида словесности к поэтическому.

Что касается набора объектов гимновой апелляции в эпосе, то он также двойствен: здесь и ведийские божества, продолжающие играть важную роль в ритуале, к примеру Агни (I.220.22—29; 223.7—19), а также Вишну (III.192.11—19) и Дурга-Девы (см. выше, в IV и VI книге), крупнейшие боги индуизма. Такая двойственность объектов гимнового обращения наряду с двойственным составом его «авторов» является свидетельством большой стабильности жанра и параллельно серьезных сдвигов в религиозном сознании, зафиксированных эпической традицией. Преемственные связи гимнов «Махабхараты» с ригведийскими осознаются эпосом, очевидно, наиболее полно тогда, когда в гимне-сообщении объединяются в пару адресантриши и объект — ведийское божество. И, видимо, такой гимн играет роль поэтического образца для гимновой апелляции, в которой связываются в пару как адресант и объект эпический герой и индуистское божество.

Если сравнить характер структуры ригведийского и эпикопуранического гимна, включающей именование божества, так называемую «эпическую» часть («рассказ» о его деяниях), а также адресованную богу просьбу, то обращают на себя внимание те изменения, которые говорят о развитии религиозного культа. Ощутимое количество теонимов, вскрывающих увеличение затрагиваемых ими аспектов божественного образа, укладывается в систему эпической номинации (см. выше, с. 153). Одна из наметившихся еще в «Ригведе» основных тенденций сложения мифологических фигур, а именно слияние объектов некогда различных культов, судя по картине гимнового именования, выглядит близкой к своему завершению. Более того, в гимнах «Махабхараты» можно встретить многочисленные свидетельства «пантеистического тождества», когда путем именования с адресатом апелляции отождествляются мифологические персонажи, имеющие к нему весьма косвенное отношение, а зачастую ничем с ним не связанные: см., например, в гимне Агни I.220.29 — «Ты — Дхатри, ты — Брихаспати, ты — двое Ашвинов, ты — Не могущий быть познанным (т. е. Яма), ты — Митра, ты — Сомы, ты — Анида (Ветер)»; ср. молитвы, состоящие исключительно из перечня имен — XIII.17.30—150 (к Сурье), XIII.135.14—140 (к Шиве). В гимновом именовании благодаря энотеистическому характеру молитвы получает преломление, таким образом, свойственная древнеиндийской религии способность усваивать, включая в собственную систему, первоначально чужеродные ей культы и верования. Значение мифологической полиномии в гимне не ограничивается ее функ-

циональностью: теонимика является также средством создания поэтического образа.

Относящиеся к адресату гимна определения, индивидуальные по содержанию, расширяют сферу семантики, заключенной в гимновой номинации, дополняя его «биографию» указаниями на происхождение божества, его внешность, атрибутику, отличительные черты, функции и особенности почитания. Так, Агни — «дымознаменный» I.223.9, «кровавогriвый», «желтоокий», «тот, чей путь черен» 223.19, «единный» 220.22 и одновременно «тройной» 220.23 как огонь тройственной вселенной; он — «уста всех миров» 220.22, огонь жертвоприношения, объединяющий три составляющих эпического мира, — таковы экспланаторные характеристики этого мифологического образа. Определение же «милостивый», относящееся к Агни (223.10), имеет явную суггестивно-эвокативную окрашенность: на проявление именно этого свойства пытаются «навести» бога в коллективном молении птицы-риши в сжигаемом им лесу. В гимнах «Махабхараты» и пуран, посвященных Вишну, его образ полностью антропоморфен: он наделяется новой по сравнению с «Ригведой» атрибутикой — раковиной и булавой («Вишнупурана» I.4.12); его качества философизированы: «непреходящий», «Атман Параматмы», «Атман Пуруши» (I.4.21); среди его функций — символизация жертвоприношения (I.4.22), указывающая на мифологическую предысторию образа (Вишну — Пуруша), но главный аспект его космологической деятельности, также затронутый определениями, — аватарно-мессианский, направленный на спасение мира (III.192.17). Пантеистическое изображение Вишну как «все-бога» подчеркивается в эпосе наделением его комплексом мифологических функций индуистской триады — создание, сохранение и разрушение мира (III.192.19). В эпитетах и определениях адресата эпического гимна отражается, таким образом, космологическая картина, свойственная раннему индуизму, когда не только «новые» важнейшие божества, такие, как Вишну или Дурга с их асуроборческими чертами, но и второстепенные ритуальные боги древности (см. об Агни: I.220.19, 22, 23, 26, 27, 29; I.223.12, 14) вписываются в процессы космогенеза и эсхатологии.

В «эпической» части гимна эксплицитно, а не в свернутой форме, как в именах и определениях, продолжается раскрытие центрального образа по тем же самым направлениям (см., например, [274, с. 206—230]). Расширение нарративного компонента наряду с системной оформленностью именования и изменениями в содержании детализирующих образ определений можно считать показателями развитости гимнической поэзии. Содержательный акцент в этом разделе гимна распределяется между деяниями божеств и связанными с его почитанием культовыми действиями (см. об этом в связи с Агни: I.223.12, о Вишну III.192.14, 15, 19). Расхождения между «старыми» и «новыми» объектами гимна в «Махабхарате» касаются основ-



ной тенденции в их мифологической характеристике: сопряженность преимущественно с ритуалом в первом случае и героико-космологические деяния во втором (см. об Агни: I.220.18, 20, 223.11, 12; о Вишну: III.192.11, 16, 17, 18 и о Кришне: III.13.10—36).

Эпико-пуранические гимны «послойно» (именование — определения — «эпическая» часть) создают более полную характеристику адресата, нежели ригведийские, сосредоточенные в первую очередь на тех гранях образа, которые перекликаются с адресованной божеству просьбой. В отмеченном некоторой пестротой традиционным идейном содержании гимновой поэзии эпоса и пуран закрепляются древние представления ведийской эпохи (солярность Вишну, его асуроборчество, ассоциация с Индрой, тождественность жертве и т. д.) и в то же время обнаруживаются сугубо индуистские черты (космологический принцип триады, подвижничество и т. п.), что соответствует переходному этапу в развитии религиозного мировоззрения с присущими этому этапу особенностями мифологии и ритуала.

Просьба почитателя к божеству, высказанная в эпическом гимне, утрачивает конкретно-материальный характер, свойственный ведийскому гимновому обращению; проситель апеллирует теперь к адресату гимна с мольбой о защите, спасении в кризисной ситуации (см. в «Махабхарате» I.223.11, 19, III.13.43, IV.6.[24]). Некоторая «заземленность» ожидаемого за ригведийский гимн дара сменяется иной окрашенностью просьбы, ориентированной, однако, хотя и на другого рода, но по-прежнему жизненно важные ценности, иногда подчеркнута этического свойства: стойкость в дхарме, самообуздание и вечная любовь-бхакти к восплаемому божеству (см., например, III.192.24). Содержание просьбы претерпевает, таким образом, серьезные изменения под воздействием преобразований в религиозном мировосприятии: на первое место в отношении человека к богу в эпосе взамен «прагматической» выдвигается этическая сторона.

Происходящие в языке и стиле эпического гимна изменения свидетельствуют о типологической принадлежности этого вида поэзии «Махабхараты» к иному, чем «героика», слою ее содержания. При минимальной формульности лексика, ограниченная кругом гимновых мотивов, синонимически варьирована, но принадлежит по своей семантике к терминологическому фонду эпической «дидактики» ритуально-философского плана (см., например, варьирование термина «жертвоприношение» в гимнах Агни и философизированной терминологии гимнов Дурге-Девы). Выбор стилистических средств подтверждает его зависимость от тематики излагаемого: узкий диапазон собственно изобразительных приемов, за исключением эпитета, функционального определения, соответствует нестандартности содержания гимна. Малочисленность сравнений и метафор, организуемых наряду с эпитетами поэтический стиль ведийских

гимнов, возмещается в гимнах эпоса мифологическим отождествлением, которое лишь по формальным признакам можно принять за метафору (ср. замечание Я. Гонды о неправомерности отнесения к сфере поэтики приемов мифологической классификации [350, с. 248]).

В отличие от остального эпического текста, в котором звукопись появляется окказионально, для гимна показательна сконцентрированность всех ее видов на коротком текстовом пространстве, и это также подтверждает мысль о том, что гимновая апелляция к божеству ощущается традицией эпоса как самостоятельный жанр со своей собственной спецификой. К числу более или менее регулярных правил гимнического стихосложения следует отнести анафорический и эпифорический повтор, произвольную звуковую «игру» слогами и лексемами, этимологическую фигуру, обыгрывание имени собственного божества-адресата и подобие анаграммы, позволяющей восстановить главное для гимна имя божества. Древнейшие приемы звукописи в гимне, как и вообще в эпосе, имеют, очевидно, орнаментальный характер, утратив связь с магией повтора, и лишь интенсивность звуковых «игр» выступает одним из признаков традиционности гимнического жанра.

Морфолого-синтаксическое строение эпико-пуранического гимна, как и ригведийского, базируется на «балансированных структурах» (Я. Гонда, см. [347, с. 402]), вариативным повтором которых задается устойчивый ритм гимновой апелляции к божеству. Личное местоимение второго лица «ты», определяющее синтаксис гимна, представлено в нем практически всей падежной парадигмой; целенаправленное использование взаимозависимости между формой местоимения и структурой стиха можно считать осознанным поэтическим приемом (см., например, в «Махабхарате» I.220.22—29), грамматической «игрой», подчеркивающей строгость композиционной организации гимна. Более четкая структурная оформленность свойственна гимнам, посвященным «старым» богам, и, по-видимому, типологически более близким к ведийским, чем те, которые адресованы «новым» индуистским божествам,—такие гимны отходят от ведийского стереотипа под воздействием изменений в религиозной поэзии.

С точки зрения организации мифологического материала гимны «Махабхараты», как и пуран, являются особой конструкцией, которая позволяет сочетать мифопоэтическое начало («смена картин», см. [214, с. 41, 71]) с логико-повествовательным (об установке на зрительность, присущей эпической narrации, см. [170, с. 205]). Нанизывание имен адресата гимнового прославления и его определений есть та «несущая конструкция», которая связывает отдельные «картины» эпико-пуранического гимна в зрительно представимый и одновременно пробуждающий религиозно-мифологические ассоциации образ божества, дополнительно конкретизируемый «рассказом» о нем в

третьей части гимновой структуры. Ведийская гимновая поэзия, почитаемая в «Махабхарате» и пуранах, и в отношении метода подачи идейного содержания подвергается адаптации в совершенно иной, повествовательной традиции.

Эпико-пуранические гимны в отличие от ригведийских вписываются в некий сюжет, имеющий, как и любой другой, типовую композиционную структуру, и могут быть рассматриваемы поэтому как развернутая монологическая форма мотива-«речь». В экспозиции к гимну (мотив-ситуация) обычно отмечается кризисное душевное состояние персонажа — «автора» гимнового обращения к божеству: риши боится за жизнь своих детей, оставшихся в охваченном огнем лесу (I. гл. 220); подвижник трепещет перед Вишну (III. гл. 192); герои тревожатся за исход испытаний (IV и VI кн., App.), что и служит психологической мотивировкой гимна. Здесь же, в экспозиции, прямо указывается на совершение перед его исполнением очистительных обрядов (III.192.9, IV.22.[16]), принятие особой ритуальной позы (I.223.6, III.192.10, IV.5.[5], VI.22[6]), эмоциональное состояние «бхакти», любви к божеству, которому адресуется гимн (IV.5.[6]). Отраженные во вводе гимна его ритуальные связи отвечают, как видно, древней религиозной практике.

Не меньший интерес представляет собой эпизод, следующий за гимном (мотив-действие): непосредственным результатом обращения к божеству является теофания, которая вводит его в число действующих лиц сюжета. Возникает, таким образом, ситуация пресуществления молитвы, разрешающая обозначенный в экспозиции к гимну психологический кризис, в котором оказался эпический персонаж. Теофания сопровождается даром божества тому, кто почитил его гимном: Агни обещает пощадить детей риши и, действительно, обходит стороной то место, где они находятся; Вишну укрепляет подвижника в столь важных для него достоинствах — стойкости в аскезе и самообуздании, верности божеству, объекту его обращения; эпические герои обретают твердость духа перед грядущими невзгодами. Так теофания и одаривание божеством своего почитателя, выступая в виде конкретной формы реализации типового мотива-действия, определенно фиксируют важный этап движения культового гимна к литературному, обретающему катартические возможности.

Мифо-ритуальный, «субстратный» фон эпического гимна не ограничен прямыми сведениями, которые можно почерпнуть из вводных и завершающих фрагментов обрамляющего этот гимн повествования. Прославительно-умиловительное обращение с гимном к божеству с целью получения ответного дара сохраняет, по-видимому, память об архаическом ритуале «обмена» между двумя партиями космического «социума», представленными, с одной стороны, эпическими персонажами и, с другой — богами, причем в таких эпизодах прямо используется термином-

логия «дарения» (см., например, III.192). С особенной отчетливостью эти «субстратные» реминисценции выявляются в тех случаях, когда божество, явившись перед своим почитателем, заявляет о себе как о его «должнике» и, не дожидаясь просьбы, само предлагает ему на выбор любой дар (см. I.220.30; ср. «Вишнупурана» III.5.25).

Сочетание в тех фрагментах эпического повествования, которые включают гимновую апелляцию к божеству, «прямых» мифо-ритуальных сведений с такими, которые требуют реконструкции, соответствует многомерности не только содержания «Махабхараты», но и ее этнографического субстрата. Не абсолютизируя роли ведийской поэзии в формировании эпического гимна, можно предположить, что его становление связано с «редактированием» эпоса уже на ранней стадии существования традиции брахманским жречеством, профессионально владевшим техникой композиции сакрального текста. Эпические певцы, наполнившие ведийскую «матрицу» новым религиозным содержанием, видоизменили и ее форму, подчиняя ее закономерностям поэтики эпического жанра.

#### Диалог с мифологическим партнером

В «Махабхарате» среди диалогов, в которых принимают участие наряду с эпическими героями боги и святые мудрецы, в зависимости от облика мифологической стороны можно обнаружить два различных вида: первый — когда такой партнер имеет антропоморфное обличье, и второй, связанный с его зооморфным превращением.

Каждая из словесных коммуникаций сюжета о том, как Индра, явившись в облике брахмана (294.1), отнял волшебные серьги и панцирь у героя Карны (III, гл. 284—294), содержит те или иные агонистические мотивы. Так, в диалоге с Карной бога Сурьи, принявшего, как и Индра, внешний вид брахмана (284.9), вырисовывается противоположность точек зрения собеседников: доктрине ценности прижизненной славы, излагаемой Сурьей, противостоит доктрина славы посмертной, отстаиваемая Карной (Мбх. III, гл. 284, 285). Помимо того, здесь испытывается верность Карны обету одаривания брахманов, включая крайнюю форму «дара» — жизнь. Однако ощущение конфликтности словесного поединка Сурьи и Карны рождается подспудно, исключительно благодаря столкновению полярных идей. Эмоциональный же фон этого диалога выглядит едва ли не бытовым: отец обращает к сыну окрашенное в тона раннего бхакти наставление, дабы уберечь его от гибели. Контакт Индры и того же Карны носит, напротив, выраженно конфликтный характер, так что Карна вынужден предложить Индре «возмездительные» дары, причем явно избыточного, как в ритуале типа потлача, характера: помимо богатства и женщин многолетний

урожаи, землю, поселения, стада коров и, наконец, царство (294.2, 6, 11).

В «передаточной» коммуникации «брахман Дурвасас — царь Кунтибходжа» разрабатывается тема гневливости брахманов, ярость которых может принимать космические масштабы (гл. 286; ср. диалог этого же царя с матерью героев Кунти-Притхой, гл. 287). Испытательный характер коммуникации, в которую вступают явившийся в качестве гостя Дурвасас и Притха, заявлен изначально. Размещение брахмана в том месте, где находится священный огонь, подчеркивает сакральность гостя, как и белый цвет отведенных ему покоев (288.16, 17); испытание продолжается год (289.12), причем обозначен юный возраст Притхи (287.22). Знаком успешно пройденного испытания является даруемый ей брахманом набор мантр из «Атхар-ваведы» (289.16—20); с помощью этих заклинаний Притха вызывает Сурью и впоследствии рождает от него сына.

Коммуникация «Сурья—Притха» (гл. 291) может расцениваться как предбрачное состязание, испытательный диалог, отражающий две противоположные точки зрения на брак: либо следование принятому обряду, который осуществляется родственниками невесты (Притха), либо же атмапрадана, т. е. выбор женщиной брачного партнера (Сурья). Вновь, как и в случае с Карной, когда Сурья изображается связанным с эпическими героями узами родства, ему приписываются отклоняющиеся от ортодоксальной линии воззрения, высказывая которые он испытывает своих «оппонентов», проверяя прочность их убеждений.

В каждой из этих коммуникаций испытуемым является представитель царско-кшатрийского рода, будь то Карна, Кунтибходжа или же Притха. Что же касается фигуры испытателя, то в перечисленных контактах им является непременно брахман, но брахман-пришелец, не член данного социума, чужак. Боги Сурья и Индра, явившись к Карне в облике брахмана, скрывают свой подлинный облик, и в этом смысле безымянность странствующего брахмана-гостя знакова: это остающийся неузнанным Дурвасас, инкарнация Шивы. В рамках эпического развития темы испытания сокрытие истинного облика может быть сопоставлено с ролью «чужой», «масочной» личности испытателя из иного, мифологического «социума».

В связи с рассмотренными диалогами, включенными в повествование—«родословную», можно обнаружить фиксированные мотивом-действием следующие отражения испытательного и просветительного этапов инициационного комплекса. Совершающееся мыслится как таинство (287.1, ср. 285.8); испытуемый ребенком отчуждается от семьи, переходит в иную среду, обеспечивающую его воспитание вместе со сверстниками; в диалогах фигурируют сведения касательно этических норм и обрядовых установлений данной социальной среды, причем допускается дискуссионная форма их обсуждения; мифологической инфор-

мацией, ориентированной на древних богов — Индру и Сурью, подчеркивается сакральность брахманов; один из содержательных блоков обрядовой информации, мифолого-генеалогические сведения, предстает в эпизоде сообщением реальных сведений о происхождении испытуемого; смена облика божеством с мифологического на конкретно-социальный, брахманский, отвечает «масочной» закрытости испытателя; испытуемый обретает магическую способность видеть весь мифологический макрокосм (290.5, 19); временное искажение способности восприятия описывается в терминах, производных от глагола со значением «утрачивать сознание, разум» (291.24, 26, 28); фиксируется также нарушение физической целостности тела (Карна срезает со своего тела доспехи и серьги), правда, без осязаемых последствий: он тотчас получает от Индры дар не иметь увечий на теле (294.30, 31); к числу знаков, указывающих на завершение испытания и связанных с обретением неких благ, относятся: совет Сурьи, данный ему Карне насчет того, чтобы просить у Индры взамен серег его копье, вручение Индрой этого копья Карне, почитание Притхи ее приемным отцом, сообщение ей брахманом набора мантр и, наконец, рождение ею сына-героя.

Анализ диалогов эпических героев и мифологических персонажей — богов в антропоморфном облике — с учетом окружающего контекста, композицию которого формируют наряду с мотивом-«речь» типовые мотивы «перемещение-превращение» и «действие», показывает возможность конструктивного воздействия обрядовых представлений на структуру эпизода. При этом в эпическое изображение брахманского религиозного посвящения вносятся важнейшие черты посвящения вождя-героя (исследование сюжета о Карне-подкидыве под этим углом зрения с применением методики В. Я. Проппа [201, с. 258—299] см. [161]), а также сходные приметы возрастной инициации и некоторые существенные элементы «потлача».

В «Махабхарате» встречаются также диалоги другого типа: такие, которые сопровождаются явной метаморфозой, функциональным изменением облика мифологического персонажа, принимающего зооморфный вид; эти диалоги воспроизводят эпическими средствами ритуальную традицию словопрений «брахмодья» («говорение о Брахмане»), сохраняя ее основные черты: вопросно-ответную форму (по принципу «загадка-отгадка»); тематическое единообразие касающегося вопросов мироустройства содержания, при изложении которого используется числовой принцип; возможность перемены ролей участвующих в диалоге сторон (см. [87; 142, с. 667, 668]). Возможность контакта в словесной коммуникации этого типа двух сфер мироздания, «земной» и «небесной», — изначально создает ситуацию противостояния сторон более ощутимого, чем в тех случаях, когда мифологический персонаж, участник диалога, имеет антропоморфный

облик. Объявленная ставка таких эпических «словопрений» — смерть проигравшего, того, кто не ответит на заданные ему вопросы-загадки. При этом ипостасью смерти предстают бог Дхарма в виде исполина-якши, сближающийся в мифологии с Ямой, «Царем правосудия» — Дхармараджей, и риши Нахуша в обличье змея. Однако ритуальная ставка, смерть, подается в эпосе как «едва-не-смерть» (в эпизоде с Бхимасеной и Нахушей-змеем) или как «якобы-смерть» (Пандавы, которых умертвил Дхарма, сохраняют вид живых людей, что и отмечает Юдхиштхира — 297.9, ср. 298.25). «Земную» партию в избранных диалогах представляет эпический царь Юдхиштхира, «небесную» — риши Нахуша и бог Дхарма, олицетворяющий Закон. Путем намека, сравнения, отсылки к некоему сюжету каждый из мифологических персонажей, участников диалога, сопрягается с Индрой: Нахуша — тем, что на небесах, откуда он был низринут, обладал властью Индры, «царя богов» (III. 177.7); в облике Дхармы-якши Юдхиштхира пытается угадать Индру (III.298.3). В «гадании» Юдхиштхиры сконцентрированы все определяющие аспекты ведийского образа Индры, включая его владычество над разрядами божеств, объединяемых в «Тридцатку»; в имени «Владелец ваджры» упомянут характернейший атрибут божества, и, сообразно законам древнеиндийской теонимики, ссылка на этот атрибут является знаком, указывающим на максимально свернутый в имени сюжет «основного» мифа о борьбе Индры с Вритрой.

Эпические риши или божества, являясь что-либо поведать героям, не меняют, как правило, своего облика в том смысле, что предстают в «открытом», антропоморфном виде (свидетельством неизменности обличья «пришельцев» служит само отсутствие описания их внешности). На первый взгляд «просветительной» сущности такого контакта противоречит форма явления Кришны Маркандее в обстоятельствах мирового потопа («первоинициации» святого мудреца). В облике бога-младенца на ложе в ветвях баньяна есть для Маркандеи элемент неразгаданности (187.1), но то, что перед ним именно Кришна, отождествляющий себя с Нараяной, явствует сразу же, еще до его самоотождествления (187.3—47) из тех «знаков образа», которые приводятся в его описании: темно-синий цвет младенца, нагрудный камень каустубха, примета шриватса и т. д. (186.86, 87). То есть уже в экспозиции к этим диалогам имеются косвенные данные, говорящие об исходной ситуации царского посвященного ритуала: царь дерзает обрести могущество Индры.

Известно, что в мифах и раннефольклорных жанрах превращения являлись одним из основных средств организации сюжета. В «Махабхарате» существует взаимосвязь между характером диалога и превращенным обликом мифологического персонажа. Явление божества в антропоморфном виде брахмана конструирует диалог в совершенно определенном ключе: такой диалог имеет характер диспута на социально-этические темы,

важные для эпического мировосприятия (например, о жертвенной щедрости, гл. 284, о свободе выбора женщиной брачного партнера, гл. 291); по сравнению с космологическим содержанием и метафорической формой эпических «брахмодья» его содержание социоцентрично. И если отвлечься от мифологизма одного из его участников, то тематика диалога с божеством-брахманом отвечает требованиям к мировоззренческому спору в «Махабхарате» (ср., например, диалог Драупади и Юдхиштхиры в «Махабхарате», III, гл. 28—33 [142, с. 617—619]). Тем диалогам, где облик одной из сторон зооморфен (III, гл. 175—178, 296—297), также не чужда социально-этическая тематика, и ее осмысление вопреки сказочно-фантастическому облику одной из сторон вполне согласуется с общеэпическим брахманским теоретизированием. Риши Нахуша, принявший облик змея, обсуждает с Юдхиштхирой неоднократно дискутируемый в эпосе вопрос: кого следует считать брахманом — того ли, кто, будучи рожден в соответствующей варне, автоматически, по рождению, обретает этот статус, или же того, кто вне зависимости от происхождения обладает высоким нравственным потенциалом, проявляющимся в поведении (гл. 178). Аналогичные идеи обсуждаются, например, в дискуссии между шудрой Дхармавьядхой и брахманом Каушикой (гл. 198). Критерием формально-содержательного соответствия того или иного эпического диалога «брахманскому стандарту» можно считать малый удельный вес в его тематике и, главное, в композиционном оформлении прямых мифо-ритуальных ассоциаций.

Если сама форма диалога — комплекс метафор-загадок — не отсылает непосредственно к архаической брахмодье (как это происходит в диалоге Юдхиштхиры с Дхармой, гл. 297, или в споре Аштавакры и Вандина, гл. 134), то такая отсылка выявляется косвенно через идейную доминанту содержания. Так, при социальности тематики, которая наполняет диалог Юдхиштхиры со змеем Нахушей, при выходах этого диалога в философскую проблематику ранней санхьи Нахуша, однако, определяет его содержание в брахмодическом смысле — как «говорение о Брахмане-Абсолюте» (178.42). Общий вывод относительно тенденции к взаимосвязи внешнего облика участников диалога с мифологическим партнером и разрабатываемой здесь тематики таков. В диалогах, где одна из сторон зооморфна, доминируют в широком смысле космологические темы; там же, где превращенный облик одного из участников антропоморфен, преобладает социально-этическая тематика. Сама постановка вопроса о разъятии содержания эпических диалогов на «архаическое» и «новое» представляется не совсем корректной. Было бы рациональнее говорить о сосуществовании в эпосе двух деривативных диалогических форм. Одна из них, фольклоризованная по оформлению, более полно соответствует стилистике древнего словесного «агона» («говорение о брахмане», обмен космологическими загадками-метафорами). Вторая же диалогическая фор-



ма («рационализированная») отвечает, по-видимому, более поздней тенденции в практике диспутов, когда метафоричность языка минимальна, а стиль обсуждения космологической, социально-этической и философской тематики становится стилем теоретического дискурса.

Диалог брахмана Аштавакры и певца-панегириста суты Вандина может проиллюстрировать изложенные тезисы. Этот сюжет относится к композиционной инкорпорации, и уже само его положение «вставной» истории из доэпического прошлого позволяет отнести к нему как к своего рода «адаптированной цитате». Этот диалог воспроизводит (и, по-видимому, достаточно строго) условия и содержание древнего брахмодического турнира. Его характеристики близки отмеченным для других диалогов: одна из сторон, Аштавакра,— пришелец, «гость» на диспуте, другая, Вандин,— «хозяин»; мотив «слабости» готовой к соперничеству в диалоге стороны замещается сходным мотивом «неполноценности», «малолетства»; в экспозиции к этому диалогу имеется диалог-дубль, малое «словесное состязание» (с организатором жертвоприношения — царем Джанакой); заранее заданы агонистические отношения сторон: Аштавакра намерен взять реванш за гибель своего отца; известна ставка спора — смерть, которую проигравший должен найти в водах. В схему эпических диалогов, которые сохраняют архетипические черты словесных состязаний брахмодья, не укладывается только одно обстоятельство: отсутствует превращенность облика одной из сторон.

Однако в предшествующей диалогу ситуации есть некий сюжетный ход, который можно осмыслить в связи с «идеей превращения»: это проклятие отца Аштавакры, которое тот обрушивает на еще не родившегося сына: «быть тебе восьмикратно скрюченным!» (III.132.9), что и означает имя Аштавакра, тогда как текст настраивает на восприятие его облика в смысле «плод», «эмбрион». Особая превращенность обличья и принадлежность к «небесной» партии не совпадают здесь в одном лице: «превращен» Аштавакра, а «небесную» сторону представляет Вандин, сын бога Варуны. Очевидно, совпадение обоих этих факторов в одном носителе является спецификой собственно эпического диалога, композиция которого формируется по присущим эпосу законам стремящейся к стабильности формы. И тем не менее приуроченное к концу эпизода (и уже потому знаменательное) раскрытие истинного статуса Вандина, причастного благодаря его «небесному» отцу к водам, может рассматриваться как указание на превращенность его облика, и тогда этот диалог по своим параметрам приближается к описанным.

И последнее наблюдение. В пространственную характеристику той местности, где происходят диалоги с зооморфным партнером, включены различные эквиваленты мирового дерева (гора, высокое дерево), а также вода. Несомненным ритуальным аналогом обстоятельств таких диалогов является брахман, реалья

архаической брахмады [87, с. 28—30; 254; 255; 256]. По данным, собранным, в частности М. Элиаде см. ([331; 332]), в разных традициях древности космологическая тематика непременно включает мотив воды. В эпических диалогах с зооморфным партнером этот мотив представлен змеиным обликом Нахуши, пребывающего на острове [142, с. 678, примеч. 8]; Дхарма-журавль «выискивает в тине рыбешек» (III.297.11). В этой связи небезынтересна еще одна деталь «классической» брахмоды Аштавакры и Вандина: Аштавакре «не распознать по голосу Вандина, как журавля среди стаи, курлыкающей у большой воды» (III.134.1). В числе доказательств воздействия брахмодийской традиции на эпический диалог данного типа присутствие среди черт той местности, где происходит «словопрение», одного из аналогов космического столпа, так же как и воды, едва ли можно считать случайным. А для выяснения законов эпического текстосложения показательна переключка «околоводных» образов этих диалогов: журавль у воды (диалог Аштавакры и Вандина); та же метаморфоза Дхармы (во время его диалога с Юдхиштхирой); змей, обитающий у воды (диалог Юдхиштхиры с Нахушей). Такая «переключка» дополняет представление об устойчивости как тематики, так и структурного оформления «образами космологии» диалогов «Махабхараты», где мифологическая сторона меняет свой облик на зооморфный.

Во всех рассмотренных диалогах присутствует одна и та же тема — «узнавание отца». В эпизоде с Карной бог солнца Сурья выступает с позиций его отцовства по отношению к герою, Индра же — как отец Арджуны, стремящийся лишить Карну его «атрибутов бессмертия», с тем чтобы обеспечить его сопернику Арджуне победу в бою: Притхе ее приемный отец рассказывает о родном. Первая загадка, которая всякий раз подлежит разгадыванию в «брахмодийском» диалоге, — «кто такой будущий собеседник?». Возможно, сама метаморфоза «превращенной» стороны и осуществляется для того, чтобы возник изначальный вопрос о пока неизвестном собеседнике. Подобные вопросы задает Юдхиштхира змею-Нахуше (здесь «отец» заменен основателем рода) и тот же Юдхиштхира — Дхарме, своему «небесному» отцу; Вандин после поражения в споре отправляется на встречу со своим отцом Варуной, а перед этим мать Аштавакры открывает ему, кто его настоящий отец. Возможно, при всех остальных этнографических соответствиях диалогов «Махабхараты» ритуальному агону звучащая в них тема «узнавания отца» — дань памяти некоему реальному, но уже забытому в эпосе условию ритуала. Это условие, упомянутое в загадке «Ригведы» о мировом дереве, нашло отражение в ряде ее интерпретаций [87, с. 29—30]. Как представляется, всякий элемент эпического сюжета, связанный с угадыванием, отождествлением персонажа, должен быть соотнесен по крайней мере с двумя ритуальными моментами: не только с масочной сокры-

тостью испытателя, но и, шире, с представлением о роли «чужого» социума.

Рассмотрение конкретной формы типового мотива-«речь» — эпического диалога, в котором участвуют мифологические персонажи в земном или хтоническом обличье, наглядно показывает типологическую «разнослойность» этнографического субстрата древнеиндийского эпоса. Возможность реконструкции в этих диалогах конкретных черт брахмодийского ритуала, и в частности «узнавания отца», подтверждает их связанность с кругом агонистических словесных состязаний. Судя по тематике тех диалогических коммуникаций, в которых «небесный» партнер предстает в виде брахмана, этот вид диалогов отдаленно напоминает испытательно-просветительное звено брахманского религиозного посвящения. Тогда диалог с хтоническим партнером по его условиям — смертельная опасность для испытуемого и «масочность» испытателя — следует считать, очевидно, более близким архаической инициации.

Из текста «Махабхараты» можно почерпнуть немало ценнейших сведений мифо-ритуального характера касательно «субстратных корней» его типовых мотивов, но, как и в случае с диалогами, прямое этнографическое прочтение композиционной структуры эпоса не может увенчаться успехом. Мозаичная память традиции претворяет действительность на свой собственный, эпический лад.

#### **Беседа мудрецов с эпическими героями**

Третьим видом словесных контактов, также значимым для содержания и композиции «Араньякапарвы», являются беседы героев и риши, святых мудрецов. Для этих бесед характерны: стабильный состав участвующих сторон, представляющих героико-эпическую и мифологическую «фратрии», приобщающие и психотерапевтические цели, устойчивость композиционной формы, мировоззренчески существенный статус космологического и социально-этического содержания и высокий, ценностно важный духовный результат.

Главные события «Араньякапарвы» разворачиваются вокруг двух ее центральных эпизодов — путешествия героев вместе с Ломашей по тиртам и их бесед с Маркандеей. Помимо динамической характеристики (первый сюжет связан с передвижением, второй — со статикой положения действующих лиц) эти сюжеты различаются временными показателями — длительностью и приуроченностью к определенному рубежу. Паломничество героев, длящееся пять лет, завершается к середине срока их изгнания, беседы же происходят на исходе последнего, двенадцатого года их пребывания в лесу. Общей композиционной характеристикой обоих эпизодов является отклонение их

содержания от основного сюжета в сторону инкорпорированных. В. Пизани, как и некоторые исследователи после него, видел причину разрастания «Араньякапарвы» за счет «вставных» историй в том, что в жизни героев за время их скитаний по лесам особых изменений не происходит [417], и для заполнения временного «хиатуса» в движении сюжета в повествование вводится обширный иллюстративно-дидактический материал. Можно показать, однако, что «несобытийность» жизни героев в лесах — лишь первое впечатление, напомнив о том, что в фольклорной поэтике детально разрабатывается именно то, что наиболее существенно для содержания. В неспешно движущемся повествовании «Араньякапарвы» вполне осознанно, на наш взгляд, используется прием подробного описания происходящего с Пандавами с тем, чтобы подчеркнуть важность того их жизненного этапа, который предшествует проявлению в битве их воинских достоинств, а для Юдхиштхиры — его утверждению в статусе эпического царя. Изгнание героев в леса следует за посвящением Юдхиштхиры на царство в Индрапрастхе. Его проигрыш в царской игре в кости как бы делает это посвящение недействительным, обрекает проигравшего на изгнание. Связь двух событий — царского посвящения и изгнания едва принявшего сан царя, лишь номинально, на краткий срок допущенного к власти, выглядит как необходимое и неизбежное испытание правомочности претендента на царский престол<sup>13</sup>.

Обозначение словесного контакта Пандавов со святыми мудрецами словом «беседа» весьма условно. Вся «Махабхарата» представляет собой подобного рода неравноправную «беседу», когда на долю одной стороны выпадает роль вопрошателя, лишь стимулирующего рассказ, тогда как другая сторона развивает идеи, навеваемые вопросами собеседника или вырастающие из ситуации, в целостное повествование, опирающееся на заданную «программу». Посланный Индрой на землю риши Ломаша рассказывает эпическим героям истории о тех или иных царях, мудрецах, героях древности, чьими деяниями прославлена данная тиртха: о святом мудреце Агастье и асуре Ватапи (гл. 94—97), о битве богов с асурами и сокрушении Индрой Вритры (гл. 98—99), о том, как подвижник Чьявана Бхаргава во время жертвоприношения добыл для небесных врачей — Ашвинов право на долю сомы, заставив отступить самого Индру (гл. 121—125), и т. д. Инкорпорированные сюжеты в эпизоде паломничества вводятся по цепочке, сообразно локальным ассоциациям, и цель их введения состоит в том, чтобы сообщить слушателям мифологические сведения, предания из сферы «истории» паломнических святынь. Для рассказа риши Ломаша формального вопроса-импульса совсем не требуется, поскольку тема повествования автоматически связана с очередной точкой сакрального маршрута.

Беседы Маркандей с Пандавами строятся совершенно иначе. Царь Юдхиштхира, «заказчик», предлагает тему «исполните-

лю», Маркандее, и тот рассказывает о прародителе человечества Ману и Брахме, спасшем его от потопа (гл. 185), о Кришне, первопричине сущего, о периодах космогонии — югах и о космической катастрофе, знаменующей их завершение (гл. 186—189), о рождении Сканды и о гибели от его рук асуры Махиши (гл. 213—221). Эти космологические сюжеты следует считать идейно-тематическим ядром повествования Маркандеи. В других случаях Юдхиштхира указывает тему беседы лишь общим намеком, а Маркандея ассоциативно нанизывает сюжеты, идеи которых всегда актуальны для «Махабхараты» с этической точки зрения, будь то величие и могущество брахманов (гл. 182, 190) или высокий удел женщины (гл. 196—197).

Линия кауравов не разработана в «Араньякапарве»: так проявляет себя общефольклорный закон «хронологической несовместимости» в сосредоточенном на Пандавах повествовании. Однако и то, что говорится о происходящем при дворе царя Дхритараштры, подтверждает функциональность «бесед» в эпическом тексте. Риши Вьяса передает царю содержание беседы Индры с праматерью коров Сурабхи (гл. 10), которая является примером истинной родительской любви. Мотивировка введения беседы Индры с Сурабхи состоит не только в том, что необходимо иллюстрировать мысль о подлинной нежности к сыну, но и в стремлении подчеркнуть негативное отношение эпической традиции к Дхритараштре, который потакает злонамеренному Дурьодхане. Мудрец Видура, сын риши Вьясы, обращает внимание царя на воинскую мощь изгнанников — Пандавов (гл. 12). Так же как и Вьяса, Видура пытается корректировать миропонимание кауравов, которые недооценивают могущество своих соперников, и здесь существенны два обстоятельства: во-первых, «царский» характер аудитории, слушающей рассказы риши Вьясы и Видуры, и, во-вторых, «агонистические» контуры противостояния морали кауравов традиционной этике. Именно Вьясе традиция приписывает создание «Махабхараты», и поэтому для понимания идей эпоса исключительно важно корректирование им нравственных позиций кауравов.

Описанные в «Махабхарате» исполнения эпоса (см. выше, с. 37) и словесные коммуникации Пандавов с представителями сферы «сакрального» мира, служащие главным способом ввода космологического и социально-этического материала, происходят перед сходной по составу аудиторией, состоящей из брахманов (жрецов и лесных отшельников) и кшатриев, эпических воинов. Центром этой аудитории является царь, к которому и обращено повествование: для «Махабхараты» это Джанамеджая и Шаунака, для «Араньякапарвы» — Юдхиштхира. Отчетлива сакральность локальных и временных координат, которые определяют и исполнения эпоса, и эпические беседы. Исполнения «Махабхараты» связываются с жертвоприношением, двенадцатилетней саттрой; паломники следуют по святым тиртам, отправляя обряды в установленное для них время; беседы

Маркандей проходят на берегу священной реки Сарасвати, в темную половину месяца Карттика, отмечавшуюся календарными празднествами. Таким образом, состав исполнителей и аудитория, фигура царя, центра этой аудитории, сакральность места и времени типологически сближают беседы с традицией эпической словесности, как она представлена в «Махабхарате». Это обстоятельство открывает перспективу исследования таких бесед в направлении возможного отражения в них структурной модели, воспроизводящей по крайней мере некоторые из наиболее существенных черт, которые присущи древнеиндийской эпической традиции.

Постоянным членом бесед являются эпические герои, переменным же — святые мудрецы. Уже сам статус риши обуславливает его позицию «старшего», духовного наставника героев-кшатриев, и форма их контакта — «неравноправный диалог» — отвечает главенствующей роли наставника в такой коммуникации. Цели этих контактов — просветительные, приобщающие: «младшему» партнеру передаются мифологические, этические и иные сведения. С другой стороны, эти цели также и психотерапевтические, поскольку царь Юдхиштхира обращается к наставнику в кризисном для него состоянии: после проигранной им игры в кости (49.32—34) или же в связи с похищением Драупади иноземным царем (257.4—10). В таких случаях беседа снимает эмоциональное напряжение «младшего» члена коммуникации, ликвидируя, а точнее, смягчая душевный кризис, и содействует выработке правильной линии дальнейшего поведения героя. Эти аспекты эпической беседы соответствуют, по-видимому, двоякой функции института посвящения, который всесторонне регулирует отношения посвящаемого с обществом.

Встречающиеся в «Махабхарате» и конкретно в «Араньякапарве» оценки звучащей речи: «ласковая» 150.2, «приятная для слуха» 189.29 и, с другой стороны, «гневная» 252.10, «нанизывающая слово на слово» 251.21 и т. д. — говорят о внимании древнеиндийской эпической культуры к слову. Традицией, как можно было видеть уже по эпическим монологам и диалогам, в полной мере осознаются катартические возможности речевых коммуникаций героев с мифологическим партнером. По-видимому, наибольшими потенциями в этом отношении обладает эпическая наррация с эсхатологическим содержанием. Картины конца света всегда широко использовались как средство религиозного воспитания (ср. [68, с. 181]). Содержание эпических бесед не исчерпывается наррацией с космологическим содержанием, так как риши свободно апеллируют к традиционным примерам из эпической «истории», рассказывая о ситуациях, аналогичных тем, в которые попадает Юдхиштхира, и, резюмируя их, дают ему конкретный совет — каким образом с помощью правильного рассуждения побороть сильнейшую негативную эмоцию (отчаяние, страдание и т. п.; см. гл. 189, 276).

Содержательные блоки, которыми завершаются эпические

беседы (гл. 151, 189), как и следует ожидать, повышено информативны; именно на выходе из композиционно инкорпорированного материала бесед к эпическому действию аккумулируются те смыслы, которые указывают на цель и результат словесной коммуникации героев и мифологических персонажей. Именно здесь отмечается выражаемая слушателями готовность неукоснительно следовать наставлению «мыслью, словом и делом» (см., например, 189.24), т. е. реакция на это наставление; далее следует ритуальное обращение за покровительством к божеству, и затем констатируется душевный и физический подъем, испытываемый героями (изумление, ликование, возрастание воинской мощи), т. е. происходит изменение их психофизического состояния. Под влиянием беседы возрастает духовное совершенство наставляемого лица, которое обретает *pauvā dṛṣṭi* (гл. 189, 290) «новое воззрение [на мир]». По окончании беседы или ее законченного фрагмента герои продолжают малую, лесную, или большую, всеиндийскую, прадакшину, иными словами — ритуальное обхождение тиртх. В странствиях героев по тиртхам, связанных со сменой культурных впечатлений и сопровождаемых отправлением ритуалов и занятием йогой, закрепляются результаты бесед.

Этико-космологическое содержание бесед, сопряженность их информационного и психотерапевтического аспектов, специфика пространственно-временных рамок, в которых они протекают, и конечный результат, к которому они приводят, дают основание сопоставить такую эпическую нарративную структуру с рассказыванием мифа. Можно также предположить, что брахманы-ритуалисты, выстраивая эпическое учение о мире на основе традиционных представлений, испытывали влияние привычного механизма космогонического ритуала, предполагающего единство ментального, словесного и ритуального действия (истолкование указанного триединства в свете разработанной В. С. Семенцовым теории трех указанных уровней ритуальной культуры см. в его работе «Проблемы интерпретации брахманической прозы» [225]).

Эпическая проповедь, в которой используется учение о мире, как и положено настоящей проповеди, не императивна. Авторитет наставников-риши, подкрепляемый их, брахманов, ролью в исполнении ритуала и вообще в сохранении культурных традиций, дополняется высоким искусством убеждения. Традиционные «редакторы» «Махабхараты» весьма удачно перемежают теоретические пассажи популярными сюжетами, оперируя всем арсеналом любимых слушателями образов и тем, адресуясь одновременно и к разуму и к воображению аудитории, взывая и к единомыслию, и к сопереживанию. В эпических беседах риши-брахманы проявляют незаурядное умение воздействовать своим учением не просто на человека, но на личность царя-кшатрия, главной фигуры в государстве Древности. И, может быть, такие коллизии — слабый отблеск некоей типовой со-

циальной ситуации, демонстрирующей притязания брахманства на духовную власть в древнем обществе.

Эпические беседы объединяет с диалогами (в частности, Юдхиштхиры с Дхармой и Нахушей) исключительно общность космологической и социально-этической тематики; во всех остальных отношениях они обнаруживают принципиальные расхождения. В диалогах Пандавы в лице царя Юдхиштхиры выступают как полноправные их участники, в беседах же они являются слушателями, которых приобщают к мудрости святые мудрецы. Принципиально различен и облик ведущего участника контакта: в диалогах риши изменяют внешность (Нахуша принимает обличье удава, а Дхарма проходит целую цепочку превращений — олень, журавль и якша) и потом возвращаются к собственному облику, тогда как в беседах об изменении внешнего вида риши не упоминается. Последнее обстоятельство — облик «старшего» — представляется важным в связи со спецификой преломления эпической памятью ситуаций архаической ритуальной практики, при которой контакт социальных групп характеризуется оппозицией «свой»/«чужой». Облик «сакральных» эпических персонажей — риши и божества — в диалогах и беседах отвечает оппозиции «измененный/неизмененный» и может служить основой (подчеркнем, весьма гипотетической) дифференциации этих словесных контактов в плане преимущественного использования в них представлений, связанных либо с племенным (диалог), либо же с религиозным посвящением (беседа). Учитывая ориентированность художественного метода эпоса на этнографический субстрат, целесообразно обратить внимание на сплетенность в памяти традиции и соответственно в композиции эпического текста элементов «узнаваемости» и «неузнанности», что отражает, очевидно, наложение друг на друга типологически родственных структурных компонентов архаического ритуала.

Относительно компактные диалоги-испытания, продолжающие традицию агонистической брахмодьи, выраженно конфликтны и замещают на словесном уровне батальный исход встречи героя с «чудовищем»<sup>14</sup>. Конфликтность этой ситуации особенно отчетлива в сравнении с мирным течением долгих «просветительных» бесед, а ставка таких диалогов — жизнь или смерть героев — оттеняет острую конфликтность связанных с ними сюжетов<sup>15</sup>.

К сказанному можно добавить, что «обращенность» контакта героев и риши в диалогах задается переворачиванием обычной для начала просветительной беседы позиции ее участников. Если беседы начинаются с появления риши перед Пандавами, то перед испытательными диалогами герои неожиданно наталкиваются на испытателя. На этот раз именно последний выступает «царем-хозяином» и не только положения, но и территории, причем с явными признаками воды, о которых сигнализирует также сам облик «хозяев» — змея или водяной птицы. А Пан-



давы здесь — «незванные гости» из иного, человеческого мира, где их статус также царский. Таким образом, диалоги-испытания воспроизводят в самой позиции участников (не говоря о содержании высказываний, например, Карны, предлагающего Индре за копые несметные богатства, — см. выше, с. 164) ритуальную ситуацию «потлача» — «хозяева-гости»; в беседах они меняются местами.

Если подвести итоги сказанному обо всех трех видах словесных коммуникаций «Махабхараты» — об обращенном к божеству гимне, диалоге и беседе героев с мифологическими персонажами, — то можно заметить, что основное различие между ними прослеживается не в тематике, которая сочетает проблемы космологии и социальной этики, а исключительно в функционально значимой форме. Во всех трех случаях одна сторона контакта выступает в качестве «гостя», другая же — «хозяина», причем в зависимости от типа коммуникации они меняют свой статус. Мифологические партнеры героев всегда выступают как «высшие», «старшие», а сами герои соответственно как «младшие»; во всех этих контактах присутствует обретаемый, правда различными способами, «дар», оговоренный или подразумеваемый: духовное совершенствование, жизнь, спасение; всякий раз происходит ритуальное закрепление разрешающего душевный кризис персонажа, катартического результата словесной коммуникации. Выявленная совокупность черт трех форм речевых контактов героев с мифологическими персонажами допускает возможность анализировать подобные контексты в терминах инициации и церемониального обмена. Представляется закономерным вкрапление характерных элементов одного ритуала, потлача, в эпическую реконструкцию другого, посвяtitельного. На субстратном для композиции уровне определяющим выступает то обстоятельство, что достаточно широкий круг древних ритуалов содержал моменты их типологического сходства, включая противостояние в словесном и действенном «агоне» двух соперничающих партий, что соответствовало дуальной организации социума.

### Мотив-перемещение

В «Махабхарате», как и в других эпосах, за мотивом-«речь» следует нередко мотив-перемещение. Так, в «Адипарве» едва Бхишма узнает о сваямваре царя страны под названием Каши, как тотчас отправляется туда, чтобы принять участие в свадебном обряде; стоит только матери Вьясы мысленно воззвать к своему сыну, как он появляется перед ней; Дхритараштра, считая верным известие о гибели Пандавов в смоляном доме, посылает туда брахманов для совершения последних обрядов;

весть о сваямваре Драупади собирает гостей-кшатриев из разных краев. В «Сабхапарве» Дхритараштра сообщает Пандавам о разделе царства, и герои отправляются в свои владения; после совета с Юдхиштхирой его братья устремляются в разные стороны света для покорения находящихся там стран; посовествовавшись с Кришной, Бхимасена и Арджуна выступают вместе с ним в поход и т. д. Придерживаясь сделанного выбора, обратим основное внимание на перемещения персонажей, связанные с развернутыми формами мотива-«речь», которые являются следствием контакта мира эпической героики с мифологическим миром, представленным богами и риши. Но прежде кратко охарактеризуем пространство, в котором протекает жизнь героев в «Араньякапарве», сопровождаемая описанными выше речевыми коммуникациями и постоянными перемещениями их участников.

Для «Араньякапарвы» наиболее значимыми областями небесного пространства являются мир Индры и место пребывания Куберы, и путь героев туда изображается обычно как подъем на гору (см. гл. 43, 151). Подземный мир здесь также неоднoplanов, объединяя недифференцированные миры данавов, даитьев и нагов. Спуск героя в подземную сферу сопряжен с водной переправой, ассоциирующей эту область эпического пространства с Варуной как властителем вод и одновременно с Ямой как воплощением смерти. Совокупность четырех локапалов, пространственных Хранителей мира (Индра, Кубера, Варуна, Яма), представленная как сюжетикой, так и образностью «Араньякапарвы», в контексте пространственных передвижений героев может учитываться в связи с ориентацией древних обрядов по четырем основным направлениям: Индра — восток, Кубера — север, Варуна — запад, Яма — юг [36, с. 155].

Пространство лесного изгнания Пандавов по понятным причинам специфично: оно включает леса (особо выделены Камьяка и Двайтавана), реки (главные среди них — Ганга, Ямуна и Сарасвати), различные водоемы, и в том числе океан, а также горы (известные в мифологии Кайласа, Гандхамадана и Швета). Формальная дифференциация земного пространства, связанного с событиями эпоса, — противопоставление некультивированных территорий культивированным — отличается большей или меньшей четкостью. Однако эпический лес не всегда сильно удален от поселения: места, где живут Пандавы во время изгнания, находятся в окрестностях Хастинапуры. Понятие «леса» в древнеиндийском эпосе отлично от фольклорного: как и в фольклоре, лес изображается обиталищем чудовищ — ракшасов и другой нечисти; но эпический лес — это и место, куда удалялись те, кто был наделен высочайшей духовностью, мудрецы-отшельники (о специфике эпического леса см. [404, т. II, с. 175, 176]). Пандавы оказываются в среде, в сущности, асоциальной: лесные отшельники, как известно, стояли вне варновой системы. Но отлученность от своей, городской культуры возмеща-

ется для Пандавов контактами с мудрецами-риши и дополняется культурными впечатлениями, связанными с посещением отшельнических обителей и мест паломничества<sup>16</sup>.

Лесную «асоциальность» Пандавов было бы легко истолковать в свете индуистской доктрины ашрам — учения о четырех стадиях жизни высших сословий общества. За стадией ученичества — брахмачарья, завершающейся брахманским посвящением упанаяна, следует стадия «домоустройства» — грихастха, когда «дваждырожденный», т. е. прошедший посвящение, обзаводится семьей; далее членам высших варн предписывается удаление в леса — стадия ванапрастха, предшествующая полному разрыву с миром и переходу в статус санньяси.

Подобная интерпретация лесного изгнания Пандавов не кажется верной. В тексте неоднократно говорится о будущем возвращении героев во временно оставленное царство в качестве претендентов на престол (см., например, гл. 78, 276), что настраивает на восприятие их двенадцатилетнего изгнания в связи с обновлением царской власти (см. об этом [33]). Помимо того, до изгнания Пандавами исполнены далеко не все социальные обязанности, отвечающие стадиям грихастха, особенно если принять во внимание неосуществленные царские права Юдхиштхиры. И даже при известном безразличии эпоса к возрасту героев очевидно, что для них еще не наступило то время, когда можно, отрекшись от социальных связей, уйти в лес.

Более уместно, не обращаясь к теории ашрам, доктрине, к слову сказать, поздней по отношению к эпической героине, связать пребывание Пандавов в лесах с представлениями о посвятельном комплексе, аккумулирующем «потлачеподобные» элементы.

Мотив постоянных перемещений эпических героев причастен общефольклорной теме поисков, диктуемых исходной «начальной недостаткой», будь то иссякание лесной пищи, необходимость более удобного места для жилья или нужного ввиду предстоящей битвы волшебного оружия и, с другой стороны, — знания о тиртах, способного укрепить дух Юдхиштхиры, тоскующего по удалившемуся на небеса Арджуне. Ситуационный мотив «начальной недостатка», претворяемый иногда в драматическом эпическом духе как мотив «насильственного лишения», композиционно связывает отдельные эпизоды повествования. К началу «Араньякапарвы» Пандавы лишены царства, ракшаса Джатасура пытается отнять у них оружие (гл. 154), чужеземец покушается на их супругу Драупади (гл. 248—256), к Пандавам вызывает брахман, лишившийся дощечек для возжигания жертвенного огня (гл. 295). Мотив «отчуждения» представлен также и в инкорпорированных сюжетах (см., например, упоминавшуюся неоднократно «Повесть о том, как [Индра] отнял серги [у Карны]», а также «Повесть о Раме», гл. 258—275, или «Повесть о Савитри», гл. 277—283). Можно предположить, что таким путем в «испытательном» контексте парвы эпически про-

рабатывается одна из важнейших пространственных идей инициации: отторжение индивида от обычных социальных связей, знаменующее смену пространственного локуса<sup>17</sup>.

Чтобы завершить рассмотрение перемещений героев по лесному пространству, одного из узловых мотивов «Араньякапарвы», отметим, что связанные с получением сакральных сведений круговые маршруты Пандавов, вписанные в богатый инициационными данными текст, соотносимы с движением посвящаемого в процессе обряда по «круговой вертикали». По завершении инициации неопит возвращается в прежний социум, но в ином, более высоком статусе, постепенное наращивание которого и обеспечивается посвятельным обрядом. Эти его черты позволяют привлечь для пояснения «обрядового движения» понятие «круговой вертикали»: образ «круга» соответствует движению неопита из зоны «профанного» в зону «сакрального» и обратно, а «вертикаль» — росту духовного совершенства посвящаемого (ср. [36, с. 145]).

Как для начала, так и для конца словесной коммуникации героя с мифологическим собеседником отмечается пространственное перемещение обоих участников. Риши или божества являются туда, где находятся эпические персонажи, руководствуясь поводом, имплицитно ясным (Маркандея, Сурья) или же заявленным эксплицитно (Ломаша, Индра). По окончании встречи боги и риши удаляются туда, откуда появились. За формулой «вывод из контакта» («ушел», «исчез»), как и за формулой «ввода в контакт» («появился»), стоит представление о том локусе, где пребывают эти мифологические персонажи, — о небе. Посредническая функция риши, посланцев богов, связана с движением по вертикали «небо — земля — небо», превращая их странствия по космическому пространству в форму «бытия».

С начальной и конечной фазой словесной коммуникации связаны также и пространственные перемещения эпических героев, но эти перемещения качественно иного рода, поскольку они происходят в основном на пространственной горизонтали эпоса, на земле — по кругу лесного пространства в поисках удобного пристанища (малая прадакшина) и так же по кругу, но теперь уже ритуального обхождения мест паломничества, тиртх (большая прадакшина). В пространственных перемещениях Пандавов обособлена фигура Арджуны в его передвижении по космической вертикали, причем в отличие от горизонтальных, обусловленных земными целями маршрутов остальных Пандавов его задача — получение небесного оружия и выполнение просьбы богов покарать их недругов-демонов. Такая особенность перемещений Арджуны и его целей понятна, так как Арджуна в «Махабхарате» — наиболее мифологичный из героев, идентифицируемый с Кришной и с самим богом Вишну. В других же случаях — во время странствий героев по тиртхам и при смене ими мест пребывания в лесах — в центре внимания находится царь Юдхиштхира, к которому обращаются риши Лома-

ша и Маркандея и который решает перейти из одного леса в другой (см., например, гл. 6, 24, 142, 244].

Пять братьев Пандавов представлены в «Араньякапарве», таким образом, как «четыре и один». Образ четверки героев, выступающих как некое целое, перекликается со значимой для эпического текста космологической тетрадой локапалов, и это в свете совокупных данных «Араньякапарвы», возможно, отвечает ориентированности царского посвятельного обряда по четырем сторонам света. В обрядовом фрагменте «Сабхапарвы» — «Дигвиджая», «Покорение стран света» (гл. 23—29), который следует за посвящением Юдхишты на царство, четверо Пандавов прямо распределяются по географическим координатам: Запад, Восток, Север и Юг. Изолированность Юдхишты позволяет на этот раз сфокусировать в его образе эпические представления о царе как центре общественного ритуала. Понимание числового комплекса «четыре и один» в свете космологической символики мифо-ритуального контекста — основные стороны света и центр мироздания — подтверждается также сравнением четырех умерщвленных Дхармой Пандавов с четырьмя локапалами, «низринутыми с небес в конце юги» (297.1). Можно, следовательно, сказать, что мифологическая и ритуальная подоплека типового мотива-перемещения ощущается в движении основного сюжета полной царско-посвятельными идеями «Араньякапарвы», а также в ее образных средствах.

Пространственные координаты не только главного, но и инкорпорированного сюжета книги «Лесной» представлены двумя пересекающимися осями, соответствующими оппозиции «земное»/«мифологическое», что характерно для картины мира «Махабхараты» в целом. В «родословной» Карны земная горизонталь, географическое пространство, имеет конкретные пункты: царские дворцы в городах Шуры и Кунтибходжи, дом суги Адхиратхи и дворец в Хастинапуре, связанные водным маршрутом Карны. Вертикаль «небо—земля» соединяет мифологический макрокосм, среди ведийских божеств которого не случайно выделены локапалы, хранители сторон света (292.10, 14), с географической горизонталью. Если исходить из посвятельных реминисценций контекста, то структурная двойственность пространственных координат этого сюжета может быть также поставлена в один ряд с аналогичной двойственностью обрядового пространства.

Небесный «социум» богов и риши, медиаторов между богами и людьми, является «чужим» как по отношению к «асоциальному социуму» лесных отшельников, так и по отношению к обычному социуму эпических героев. В словесной коммуникации Пандавы встречаются с божествами и риши как представители «своего» и «чужого» социума; то же происходит при инициации, «потлачеобразном» ритуале, а также в календарных обрядах — возникает ситуация «хозяева-гости».

Перемещение в пространстве сакральных мифологических

фигур по двум направлениям верхней части космической вертикали — сверху вниз до коммуникации и снизу вверх после нее — может быть представлено как частичное и «обращенное» преломление «отголосков» не только посвятительной, но и календарной обрядности, предполагающей физическое «восхождение» (например, на ритуальный столб) и «нисхождение» как одну из типологически определяющих черт этих ритуалов. И только общий рисунок образа древнеиндийского риши — боговдохновенного провидца, космические странствия которого есть форма его существования, — позволяет усматривать в постоянстве его вертикальных перемещений отзвук преимущественно шаманской инициации<sup>18</sup>. Между тем пятеро Пандавов во главе с Юдхиштхирой находятся в центре эпической пространственной вертикали, возможность продвижения по которой открыта полностью, и вверх и вниз, для Арджуны и соответственно наполовину для союзников и противников Пандавов: для богов и риши по вертикали «небо — земля», а для кауравов и демонов — «земля — подземный мир». Возможно, что в пространственной сетке словесных и батальных коммуникаций эпоса, точнее, его определенного, «испытательного» фрагмента своеобразно преломляются обрядовые манипуляции с пространством: восхождение и нисхождение по космической вертикали — характерная черта древних ритуалов, отчетливо выраженная в царско-шаманском посвящении и календарной обрядности.

Широкоупотребительный в ранней традиции словесности прием превращения обоснованно считается важным элементом фольклорной композиции. Принятие чужой личности — это иная по сравнению с исходной внешность, иная, чем прежняя, связанная с новым обликом, модель поведения, а также изменение именования. Все три компонента представляют собой отрицание прошлых — внешности, линии поведения и имени, что в соответствующем контексте может быть типологически сопоставлено с семантическим пиком инициации — мнимой смертью посвящаемого и затем «воскрешением» его с новым именем, обликом и моделью поведения.

Перемещаясь на жительство при дворе царя Вираты («Виратапарва»), Пандавы после получения от Дхармы дара — прожить тринадцатый год изгнания неузнанными — принимают двойные (т. е. тайные и «мирские») новые имена и поселяются во владениях царя матсьев, у которого они должны исполнять обязанности царской прислуги: Юдхиштхира — игрока в кости (невзирая на то что это он проиграл хастинапурскую игру), могучий Бхимасена, известный своим аппетитом (ср. его имя Врикодара, «С волчьей утробой»), — повара и борца, а мужественный Арджуна — евнуха, учителя танцев (см. IV, гл. 1—5). Таким образом, и в конечном эпизоде третьей книги (линия Дхармы), и в начальном четвертой (линия Пандавов) присутствуют все три взаимообусловленных представления о принятии

«чужой личности» — смена имени, облика и модели поведения. Правда, смена облика Пандавами не фиксируется, но знаком того, что Пандавы все-таки как бы меняют внешность, является их неузнаваемость.

В календарно определенном действии (начало «Виратапарвы» приходится на первые дни тринадцатого года изгнания Пандавов) связь масочности, «чужой личности», с идеей карнавала очевидна. Ряд доводов в пользу такой ритуальной интерпретации сюжета этой эпической книги выдвинул И. А. Б. ван Бейтенен, связывая генезис ее содержания с общественными календарными празднествами, фиксировавшими смену года. Ван Бейтенен обратил внимание на «карнавальность» сцены выбора эпическими героями их новых имен и будущих занятий [404, т. III, с. 3—8]. Царевичи идут в услужение, чтобы заниматься делом, не совместимым не только с их царским статусом, но и с характером каждого, — сцена, действительно проникнутая «духом сумасшествия», по терминологии М. М. Бахтина, карнавальным «переворачиванием верха и низа»<sup>19</sup> (ср. [67, с. 82; 273, с. 497]). К временному разрушению установленной иерархии сословий (ср. то же в среде иницируемых) в «Виратапарве» добавляется «эпично» поданное отступление от основ традиционной семейной этики. На вопрос о том, что за труп подвешен на дереве, где герои прячут свое оружие, ответ таков: «Там висит наша стовосьмидесятилетняя мать... это обычай рода» (5.26). Число 180 кратно двенадцати и потому сакрально для древнеиндийской культуры, в связи с чем ссылка на возраст может рассматриваться здесь как дополнительное подтверждение несоответствия этого высказывания традиционной эпической морали и вообще представлениям эпоса о сакральном.

Новогодний характер торжеств, которые предположительно служат субстратным фоном, по крайней мере начала «Виратапарвы», подтверждается рядом свидетельств в последних главах предшествующей ей «Араньякапарвы», не говоря о том, что диалогическая конструкция завершающего эту книгу сюжета, возможно, воспроизводит царский «агонистический» ритуал, приуроченный к Новому году. Диалогом Пандавов с Дхармой завершается двенадцатилетнее пребывание героев в лесах. В содержании «Виратапарвы», повествующей о тринадцатом, решающем годе изгнания, просматривается развитие следующих мифо-ритуальных мотивов. Помимо принятия Пандавами новых имен дважды происходит бей-испытание, который в этом контексте может быть сопоставлен с «действенной» стороной новогоднего «агона» — ритуальным поединком. Раскрытием истинного лица каждого из героев знаменуется их возвращение к прерванной изгнанием, «социальной смертью», обычной жизни. Нить ассоциаций, говорящих о родстве Дхармы и Юдхиштхиры, тянется и в «Виратапарву»: Юдхиштхира принимает здесь имя Канка — «Журавль» (такое толкование имени в связи с

этой метаморфозой Дхармы подчеркивает И. А. Б. ван Бейтенен [404, т. III, с. 9]), что в ходе развития темы перемещений и превращений можно расценивать как намек на именование по тотемическому предку. Идентификация героями эпоса представляющих перед ними в измененном облике риши Нахуши и бога Дхармы в «Араньяке», осуществляемая через самоотождествление мифологических персонажей, тонко направляет композицию «Виратапарвы»: ее сюжет развивается по линии от сокрытия Пандавов под «чужой личиной» слуг царя Вираты через догадки царского окружения об истинной сущности героев до самоотождествления Арджуны и раскрытия им своих братьев (IV, гл. 39).

Перемещение эпического персонажа далеко не всегда связано с его превращением, однако, как можно было заметить уже по оформлению типового мотива-«речь», любая метаморфоза всегда сопровождается пространственным перемещением. И это естественно, поскольку превращение осуществляется не само по себе, но с обусловленной целью и вписывается в тот или иной поворот сюжета, требующий контакта с другими действующими лицами. На применение специальных средств-медиаторов, с помощью которых происходит фольклорное превращение (ср. в сказке — волшебное питье, плод, удар о землю и т. д.), обычно не указывается, что не мешает эпической метаморфозе исполнять свою сюжетную функцию. Брахманское обличье, которое нередко принимают мифологические персонажи, несет, очевидно, знаковую нагрузку: так подчеркивается высокий статус брахманства с присущей ему «идеальной» моделью поведения и долженствующим быть проявленным к нему отношением — брахмана положено почитать и одаривать.

В сфере превращений эпических персонажей приходится констатировать особую двойственность, вызванную разграничением двух миров — эпической героики и мифологии. Лица мифологического уровня — боги и демоны — могут принимать как зооморфные, так и антропоморфные облики. Свидетельства первого — ранние аватары Вишну (рыба, черепаха, вепрь), разившиеся в стабильные религиозные сюжеты, а в «Махабхарате» — упомянутые превращения бога Дхармы в оленя и журавля и, кроме того, ракшасы Маричи в антилопу («Повесть о Раме» в «Араньякапарве») или змея Шеши в червя («Удьюгапарва», пятая книга «Махабхараты»). С другой стороны, боги Индра и Сурья в сюжете о Карне из книги «Лесной» превращаются в брахманов-подвижников, инкарнацией Шивы предстает здесь же гневливый брахман Дурвасас, а ракшаса Джатасура скрывается под личиной одного из брахманов, сопровождающих героев в изгнание. Детально прорисовываются черты нового, превращенного облика мифологического персонажа, его соответствующее поведение, указывающее на то, что превращение здесь — необходимый сюжетный ход.

Когда же речь идет об эпических героях, то даже в тех слу-



чаях, когда прямо оговаривается принятие ими чужой личности, — а именно так, согласно обету, должны прожить в течение года Пандавы при дворе Вираты, завершая свое изгнание, — они сохраняют неизменной свою внешность, меняя лишь атрибутику и одежду. (Ср., однако, облик короткорукого калеки, под видом которого скрывается Нала, герой «вводной» истории, а не основного сюжета эпопеи.) И если бы не совсем слабая маркированность «превращения» эпических героев, показывающая, что это «превращение» — лишь конвенциональный прием, подразумевающий отсутствие их сущностного изменения и сохранение общей линии действий, то дар — жить в решающий год изгнания неузнанными, которым одаривает бог Дхарма Пандавов, был бы совершенно немотивирован. И совсем неизменным предстает облик риши, причина чего коренится, очевидно, в их специфической функции — эпических наставников-гуру, «небесных брахманов». То есть фактическое изменение или же неизменение облика действующими лицами «Махабхараты» оказывается показателем преобладания в семантическом наполнении образов либо фольклорного мифологизма («превращающиеся» персонажи небесного и подземного миров), либо же эпической героики («не-превращающиеся» герои эпоса, а также риши, соединяющие миры людей и богов).

К числу соответствий между композиционными характеристиками «Араньякапарвы» и следующей за ней «Виратапарвы» относится связанность перемещений героев с речевыми коммуникациями. В начале «Книги о Вирате» это беседы двойного вида — Пандавов между собой (гл. 1—3) и царского жреца-пурохиты Дхаумьи с Юдhishtхирой (4.6—44). При этом общей для обеих книг является не структура словесных контактов, даже если собеседниками героев выступают лица сакрального уровня, а социально-этическая тематика бесед, показывающих универсальность закона дхармы, действующего и в семейно-родовой сфере. Можно предположить, что «идея дхармы» структурирует содержание обеих смежных книг эпопеи (ср. то же об «Араньякапарве» [404, т. II, с. 178]).

Композиционный стык парв — «Араньяки» и «Вираты» — отмечен особо, причем не только общностью тем, но и реалий, среди которых привлекают внимание лес, где выделено одно дерево, вода и горы; все эти компоненты эпического ландшафта существенны для древней космографии. Несомненна привязанность этой космологической символики к ритуальным представлениям, поскольку древнейшая обрядность, и особенно новогодняя, нацелена на преодоление хаоса и космизацию мироздания. Подобного рода реалии-символы широко представлены в «Араньякапарве», отраженные в «графике» эпического повествования с его постоянными переключениями с лесного пространства на гору, поросшую деревьями, на небеса или в подземный мир.

Примечательно, что появление конкретного дерева на грани-

це двух парв-книг серьезно мотивируется эпосом. В «Араньякапарве» по просьбе Юдхишхиры Пандава Накула взлезает на дерево, чтобы высмотреть место, где есть вода (296.7; героев, преследовавших оленя-Дхарму, мучит жажда). В «Виратапарве» тот же Накула забирается на дерево, чтобы спрятать там оружие Пандавов, по которому они могут быть узнаны и тогда должны снова отправиться в изгнание на те же двенадцать лет (5.25). Оба фрагмента сюжета, связанные с особым рода пространственными перемещениями — по дереву и расположенные на границе двух парв, на рубеже двенадцатого и тринадцатого года изгнания Пандавов указывают на настоятельную необходимость пусть не для самого царя, но для его младшего брата, «заместителя», подняться и спуститься по древесному стволу. Это находит объяснение в архетипической структуре царской и календарной обрядности, включавшей влезание на священный шест или дерево. Вершина ритуального дерева-шеста оформлялась воинскими атрибутами — луком, стрелой и мечом, тем самым оружием, которое в «Махабхарате» прячут на дереве Пандавы (5.24). Манипуляции с подвешенным на дереве телом, которые объявляются здесь же, в «Виратапарве», запретными для членов кшатрийской варны (38.9—11), говорят о том, что смысл обрядовых действий, по-видимому, утрачен, «обращен». Кроме того, оба дерева, упоминаемые в пограничных эпизодах «Араньяки» и «Вираты», изображаются растущими близ тропы, которая к тому же объявляется «ложной» (IV.5.14), а в Индии и до сих пор о придорожных деревьях ходит дурная слава [29, с. 134].

Информационная значимость перемещений действующих лиц «Махабхараты» как по земным маршрутам, связывающим тиртхи, так и по мифо-ритуальным вертикалям, а также возможная сопряженность перемещений с превращениями дают основание считать этот мотив важным звеном эпического сюжетосложения. Выводы, которые можно сделать из рассмотрения последовательности двух мотивов «Араньякапарвы» — мотива «речь» и мотива-перемещения, — относятся к композиционной организации текста со свойственной ему спецификой, состоящей в богатстве мифологического и ритуального содержания. Значение типового мотива пространственных перемещений эпических персонажей для композиции парвы не укладывается в рамки мотива-связки. Словесные коммуникации персонажей в сочетании с их горизонтально-вертикальными перемещениями и превращениями являются главным структурообразующим элементом в архитектонике избранного фрагмента «Махабхараты», полностью замещающим динамику развития собственно эпического действия. Эти особенности «Араньякапарвы» лежат в русле закономерностей древнеиндийской эпической композиции: строение отдельной книги «Махабхараты», удельный вес в ней того или иного типового мотива обусловлены характером ее содержания.

Неизменная сопряженность превращения с перемещением вызывает мифо-ритуальные ассоциации, в частности, с тотемными мифами о странствиях первопредков, культурных героев, и не менее отдаленно — с шаманскими представлениями, посвятельной и календарной (в том числе и с карнавальной) обрядностью. Следует заметить, однако, что в содержании типового мотива-перемещения и в эпических превращениях эпическая героика более или менее противопоставлена мифологизму, что лишний раз подчеркивает многослойность этнографического субстрата древнеиндийского эпоса и многомерность его «субстратных» связей.

### Мотив-действие

Существующие связи и отношения между персонажами находят свое выражение в их поступках, в повседневной деятельности. Воплощение типового мотива-действия неоднородно, охватывая как движение сюжета (мотив-эпизод), так и подготовительные, экспозиционные «микродействия». Именно вступительные, впрочем, также типовые действия, зафиксированные мотивом-ситуацией, постепенно подводят сюжет к его главным событиям. Развернутая форма эпического типового мотива-действия в «Махабхарате», как и в любом героическом эпосе, представлена в первую очередь батальностью — битвами, поединками и т. п. В эпическую реализацию этого мотива впадают краткие и развернутые формы речи, а также перемещения персонажей (иногда в трехмерном пространстве) и их мифологические превращения. Исследование форм воплощения данного мотива также открывает перспективы для обнаружения в традиционном эпическом тексте различных этнографических связей, тем более что мотив-действие в индийском эпосе весьма часто раскрывается не только через прямую ссылку на обряд, но и через его описание. Такого рода действия представлены нередко уже в мотиве-ситуации (обряды, связанные с рождением героя, свадьбой и др.). В других случаях, когда субстратные связи сюжета не очевидны, приходится прибегать к их реконструкции (см., например, работы Я. В. Василькова о сюжетах «Кайратапарвы» [36], сказания о Ришьяшринге [38], о сюжете «Махабхараты» в целом [39], а также о сюжете «Налы» [44] и о мотиве «безобразной невесты» [46]). Сказанное совсем не означает, что описываемые в «Махабхарате» обрядовые действия могут быть восприняты без корректирования, как прямые этнографические свидетельства: эпос, напомним, создает свой собственный мир, сложно соотносящийся с реальностью.

И тем не менее воинский поединок и обряд — те два семантически определяющие для индийского эпоса действия, вокруг которых группируются все происходящие в нем события. О мно-

гочисленных ссылках на отправление обряда можно судить, в частности, по указателям предметов и терминов к русским переводам «Араньякапарвы» [142] и «Карнапарвы» [143]. К развернутым описаниям обрядов относятся, например, такие, как брачный обряд сваямвара и похоронный ритуал, совершаемый над умершим царем Панду в «Адипарве», помазание на царство и другие царские ритуалы, такие, как раджасуя, дигвиджая, ашвамедха, вайшнава и т. д. в «Сабхапарве» и «Араньякапарве». Эти обильные «вкрапления» в сюжетную ткань эпоса безусловно подчеркивают специфику созданного им мира, и все же возникает соблазн соотнести эти описания с реально существовавшими в древности формами обрядов. Однако такие попытки могут лишь частично увенчаться успехом, поскольку изображение ритуальной действительности в эпосе не есть документальное воспроизведение конкретных особенностей реальной жизни общества во всем ее многообразии, к тому же на протяжении многовекового «эпического периода», но результат типизирующего обобщения и идеализации. Взятая в целом, батально-обрядовая картина эпической действительности проясняет несомненно главенствующую роль именно этих сторон социальной деятельности раннего традиционного общества, наиболее очевидных в отношении их субстратных связей с содержанием эпоса, и в этом и состоит ее значение для исследователя.

Соотнося свое действие с этнографической действительностью, эпос выявляет и на свой собственный лад усиливает конфликтность, которая в ней заложена; недаром основные коллизии «Махабхараты» разворачиваются вокруг брачных турниров сваямвары или же царского посвящения раджасуи. Эпос являет собой биографию героев, включая и божественную генеалогию вместе с «предысторией» эпических событий (эпическая ретроспектива), а также происходящее после смерти воинов (эпическая перспектива). Основной сюжет эпоса движется линейно, охватывая время еще до рождения главных персонажей и после окончания собственно эпического действия. (В этой связи отметим, что линейную временную модель эпоса нельзя недооценивать в связи с построением общей модели времени древнеиндийской культуры.) Жизнь эпических персонажей естественно включает весь комплекс обрядов, связанных с рождением, наречением имени, посвящением, браком, обретением потомства, «великой битвой» и, наконец, ритуалом похорон.

Универсальная обрядовая регламентация эпической жизни «покрывается», согласно учениям эпоса, системой «варна—ашрама—дхарма», сословно-возрастного религиозного Закона. Практически из всех четырех ашрам, предписанных человеку высокой варны, особо фиксируется лишь стадия брамачарья — период ученичества и строгих обетов, который сопряжен с обретением от наставника-гуру традиционного знания. Слабая описанность в «Махабхарате» стадий ванапрастха, «ухода в леса», и особенно санньяса, полного разрыва с миром, говорит о

серьезных расхождений между теоретическими брахманскими предписаниями и эпической действительностью. Совпадения между тем, как подаются «переходные» обряды жизненного цикла и, в частности, стадии грихастха, «домохозяина», в эпосе и, например, в грихья-сутрах [117; 118], не снимают различия между отражением реальной обрядовой жизни древнеиндийского общества в событиях «Махабхараты» и ее теоретическим регламентированием. Поэтому также прямое, узкоэтнографическое прочтение ритуальных данных эпоса иногда не многим более продуктивно, чем построенные на основе исключительно эпических сведений выводы о характере и тем более датировке «великой битвы» Пандавов и кауравов.

Избранный при исследовании других типовых мотивов угол зрения — реконструкция обрядовых представлений в композиции «Махабхараты» — диктует тот же подход и к типовому мотиву-действию, переплетающемуся с другими эпическими мотивами. В контексте лесной изоляции Пандавов и приобщения их к высшей духовности, за которыми можно усмотреть определенные этапы посвяtitельного обряда, как и в период «новогодних» торжеств, батальные столкновения воспринимаются как «обращенные» формы испытания, действительного «агона». В этой связи подчеркнем еще раз с максимальной отчетливостью смысл исходного пункта обнаружения субстратных черт в архитектонике «Махабхараты»: поиск в эпосе мифо-ритуальных моделей наиболее оправдан тогда, когда для этого имеются не одни лишь логические основания, а налицо фактическое присутствие в тексте мифологического и обрядового содержания.

Батальные действия основного сюжета «Араньякапарвы» — столкновения Пандавов с двоюродными братьями-кауравами, антагонистами героев в борьбе за престол, и, с другой стороны, с хтоническими силами, демонами, — сравнительно немногочисленны. Это вполне понятно, так как события парвы приходятся как раз на тот период, когда главный сюжет героического эпоса, по сути, прерван ввиду исключенности из него главных персонажей. И вновь, обращаясь теперь к эпической батальности, сосредоточимся на ситуациях, в которых действуют наряду с героическими мифологические персонажи. Поединки героев с «демоническим» противником выявляют воинскую мощь Арджуны и Бхимасены, завершаясь неременной их победой. Сражения, которые ведет Бхимасена с ракшасами — Джатасурой (гл. 154) или Маниманом (гл. 157), строятся по типу героического единоборства, тогда как Арджуне противостоят многочисленная неиндивидуализированная рать демонов, врагов небожителей (гл. 166—170). Битва с кауравами (гл. 229—235) формально подобна сражениям Арджуны с демонами в том отношении, что герою противостоят здесь не отдельные воины, а целое войско. Но над кауравами фактически одерживает верх не Арджуна, а помогающие ему небесные воины-гандхарвы. Испытательные мотивы воинских подвигов Арджуны и Бхима-

сены очевидны, однако реализуются они совсем неоднозначно: в героико-эпическом, воинском виде, как в случае, когда с «чудовищами» бьется опирающийся на свои собственные силы Бхимасена, и в ореоле волшебства, содействия небесных сил, когда в битву вступает постигший на небесах военную науку Арджуна. Сражение с кауравами в лесном становище (как и битвы Арджуны с демонами в подземном, отметим, мире) происходит после пребывания героя на небе Индры и получения им, по закону воинской инициации, волшебного оружия Хранителей мира — локапалов (подробно об этом см. [36]).

Следуя избранной методике, наряду с описанием типового мотива-действия в рамках основного сюжета «Махабхараты» кратко рассмотрим этот мотив через призму сюжетного развития в уже неоднократно затронутом эпическом отступлении — в «родословной» Карны; этот поджанр тем более важен для данной темы, что он в сжатой форме представляет начальную фазу биографии персонажа (более подробно об этом сюжете см. [161]). Типологические соответствия между последовательностью действий, совершающихся в общефольклорном сюжете подкидыша, и основными этапами посвящения вождя-героя установлены В. Я. Проппом [201, с. 258—299], который показал, каким образом исконно ритуальные мотивы трансформируются древней словесностью.

Исходной точкой сюжета о рождении Карны, как и в фольклорных сюжетах о вождях-героях, является пророчество. Предрешая судьбу Карны — быть «лучшим из воинов», Сурья обещает передать ему свои серьги и панцирь. О содержании этого пророчества знает мать Карны, но, как и должно быть, оно неизвестно самому герою. Особенностью данного сюжета является то, что отец ребенка и тот, от кого исходит пророчество, в данном случае совпадают, т. е. мотив подкидыша накладывается в дальнейшем на мотив божественного происхождения героя. Сурья обещает также, что после рождения первенца Притха останется девственной (291.16), предрешая тем самым удаление новорожденного, и форма этого удаления традиционно-фольклорная — спуск на воду. Кажущаяся непоследовательность фольклорного мотива — «ребенка, назначенного на смерть, одновременно спасают от смерти» [201, с. 272] — отмечается и здесь: корзина, в которую помещен младенец, «удобна», «надежна», «обмазана воском» (292.6, 7). Ясно, что мальчик отправляется на воспитание: его мать мысленно обращается к той поре, когда он будет расти, произнесет первые слова, вступит затем в пору юности (292.17—21).

Эпическими эквивалентами посвячительных «знаков смерти» выступают волшебные атрибуты Карны — его серьги и панцирь. В повествовании их символическая роль очевидна: пока Карна владеет серьгами и панцирем, он неуязвим для врага (285.16). В фольклоре нанесение знаков смерти часто связывается с манипуляциями над головой младенца, и тогда локализация серег

Карны совпадает с общефольклорной символикой. Отраженные в фольклорных текстах деформации этого символа позволяют рассматривать в том же ключе и панцирь Карны. Напомним о том, что вплоть до нового времени серьги входили в состав атрибутики, присущей брахманскому посвящению (см. [434, с. 13]).

Маршрут корзины, в которой находится новорожденный, описывается с географической точностью: по рекам Ашванади, Чарманвати, Ямуне и Ганге до города Чампапури в стране ангов. Таинственности фольклорного места прибытия соответствует в эпосе дальность его реального местонахождения; социальная среда, куда попадает подкидыш, — поселение сутов (292.26). Общественный статус сутов, сказителей-колесничих, воспевающих воинские подвиги царя, а также дружба воспитателя Карны — Адхиратхи с царем Дхритараштрой (293.1) указывают на то, что эта среда, где растет затем Карна, весьма близка царской. Только с появлением подкидыша в принявшей его бездетной семье рождаются родные сыновья (293.11), что также согласуется с общефольклорной исходной бездетностью воспитателя. Карна воспитывается в коллективе сверстников, и характеристика его возмужания — «рос он героем» (293.11) — типично воинская. Период воспитания заканчивается для Карны его отправкой в столицу царства кауравов — Хастинапуру (293.15), где военный наставник вручает ему оружие (293.17), дублируя тем самым на уровне эпической героики мифологизированный сюжет о вручении Индрой Карне волшебного копыя.

Одним из важных заключительных моментов инициации является наречение посвящаемого новым именем, что символизирует его обрядовую «смерть» и затем воскресение. В фольклорных сюжетах наречение имени откладывается до прибытия ребенка в то место, где ему предстоит расти; в данном рассказе он также пускается в путь безымянным. При виде доспеха и серег Карны брахманы нарекают его Васушеной, именем, допускающим тройкую интерпретацию: «Владелец несметных богатств», «Владелец богатого копыя» и «Владелец богатой рати». Тут же Карне дают еще одно имя — Вриша, «Бык» (293.12, 13). Оба имени-«благопожелания» можно поставить в связь с посвятельными представлениями и по их семантике. Второе предсказывает Карне царско-воинский статус, предвосхищая завершающий эпизод сюжета, когда Индра вручает герою свое копьё Амогху (294.35; ср. вручение оружия неопиту). Имя Васушена в значении «Владелец богатой рати» содержит намек на то, что Карне уготовано быть одним из четырех полководцев войска кауравов во время битвы на Курукшетре. Второе же имя подкидыша — Вриша — является, возможно, реликтом именованья по предку-тотему, а в эпосе ассоциируется с выдающейся воинской мощью. В ряду доказательств связи этого сюжета с посвятельными представлениями можно упомя-

нуть также другое имя Карны — Вайкартана, одно из значений которого прямо восходит к эпизоду срезания героем своих серег и панциря (корень «крит», от которого образуется это имя, означает «срезать»); ср. его основное имя «Карна», лексическое значение которого — «ухо», место, где помещаются серьги. Словом, семантика имен Карны прямо и косвенно указывает на идеи царско-воинского, «вождедского» посвящения.

На основании анализа, проделанного с применением структурно-типологической методики В. Я. Проппа, можно считать, что данный сюжет эпической родословной сходен с фольклорным сюжетом о подкидыше, как он представлен в цикле преданий о царях-героях (Эдипе, Саргоне, Андрее Критском, Моисее и т. д.). Царско-воинская направленность осмысления эпосом весьма архаического обряда несомненна, о чем свидетельствует ряд составляющих сюжета: содержание пророчества — о будущем Карны-воина, атрибутика героя (доспехи, оружие), царская среда воспитания, фигура воспитателя-суты, обстоятельства рождения героя — его мать происходит из царского рода — и его имени.

Истории Карны предшествует рассказ о происхождении его матери Притхи, представляющий собой лишь незначительную трансформацию темы подкидыша, а точнее, сжатую версию ее женского варианта. Царская дочь из рода Вришни, Притха вследствие обещания, данного отцом до ее рождения бездетному царю, отлучена от семьи и передана ему на воспитание, и после ее появления у этого царя рождаются собственные дети (287.23, 24). И если небезосновательны посвященные аллюзии сюжета о рождении Карны, то типологически подобное этому рассказу повествование о детстве и юности его матери Притхи должно вызывать те же этнографические ассоциации с посвящением, но в этом случае — с посвящением женщины из царского рода. Композиционное предшествование сюжета о Притхе рассказу о Карне значимо для эпической сюжетики, для которой характерны две связанные последовательностью формы передачи одного и того же содержания: краткая (предшествующая) и развернутая (последующая), причем вторая по своей семантике и структуре является разработанным вариантом первой. Говоря иными словами, тема Притхи семантически является знаком-сигналом последующей темы Карны.

Таким образом, и в действиях основного сюжета «Махабхараты», и в композиционной инкорпорации в явной или же реконструируемой форме прослеживаются многообразные субстратные представления, объединяющие мир эпики и мир мифологии в единый эпический универсум, где батальность сопряжена с ритуалом, а обрядовость конфликтна, агонистична. Мозаика этих представлений играет всеми гранями эпического прошлого, отражаясь в настоящем живой традиции эпоса.



Единый по функции и структуре данный типовой мотив трудно, на наш взгляд, расчленишь на два: мотив-описание и мотив-характеристика (ср. [204, с. 147]). Любое эпическое описание не бесстрастно, оно отражает отношение традиции к изображаемому и, следовательно, является одновременно и его характеристикой. Разве что термин «характеристика», возможно, более применим к персонажам эпоса, в то время как «описание» — к неодушевленным предметам, реалиям или же явлениям. Стоит упомянуть в качестве примеров развернутые описания в «Махабхарате» правления «идеальных» царей (Бхишмы, Юдхиштыхиры и др.), которые напоминают изображение Золотого века, а также описания городов (Хастинапуры, Индрапрастхи, Магадхи, Митхилы) как мест эпического действия, осуществляемые «по образу и подобию» небесных городов (Амаравати, столицы Индры, или Алаки, столицы Куберы). Тем приемам, посредством которых создаются эпические образы, будь то воин-герой или мифологический персонаж, были посвящены соответствующие подразделы главы о стилистических особенностях «Махабхараты». Памятуя о том, что любое эпическое изображение использует один и тот же набор поэтических средств (эпитеты, сравнения, метафоры, звукопись, каталоги-наименования и т. д.), остановимся на достаточно редком для эпоса варианте мотива-описания — картине природы.

Природа в поэзии служит как бы экраном, на который проецируется мир человеческих чувств. Общее отличие устно-фольклорного по своему происхождению эпоса от собственно литературных жанров заключается, очевидно, в традиционности и меньшей отчетливости психологизма природных описаний. Такая зарисовка в эпосе преимущественно функциональна, выявляя прежде всего обстановку действия. Однако развернутому описанию природы, как и другого объекта, в силу «узловой» его локализации, на стыке сюжетных ходов, свойственна помимо того и мнемотехническая функция. Подробное описание позволяет сказителю, замедляя темп сказа, переключиться с динамики сюжета на образы в первую очередь зрительного ряда.

В качестве образца типового мотива-описания избран фрагмент, которым открывается в книге «Лесной» «Сказание о беседах Маркандеи», *mārkaṇḍeya-samāsyā-parva*, гл. 179—221. Одной из задач анализа этого фрагмента является прояснение композиционных связей между эпическими типовыми мотивами, что должно подтвердить понимание поэтики избранного текста как варианта поэтики жанра в совокупности ее общих и особенных черт. Этот анализ осуществляется по двум направлениям: во-первых, рассматривается содержание данного текста в связи с его композиционным положением и, во-вторых, выясняются особенности его поэтической формы. Изучение формально-содержательных параметров художественного текста может спо-

способствовать обнаружению «дешифрующего кода» поэзии, понимаемой как сообщение (Р. О. Якобсон). Непосредственному анализу этого варианта мотива-описания необходимо предположить предварительные замечания.

1. Входящий в название «Бесед» термин архитектуры — «парван», обозначающий как книгу эпоса в целом, так и крупный композиционный раздел внутри книги, «сказание», имеет здесь и астрономический смысл: «время перемены луны», в нашем случае — полнолуние. Названия книг и разделов эпоса полностью лишены переносного смысла, прямо указывая на центральное событие и/или на главного героя, но в обозначении любой композиционной единицы учитываются все значения термина «парван». Другой термин, также входящий в название фрагмента, *saṁāsuṃ* «беседа», производный от *saṁ + ās* «сидеть вокруг или вместе с кем-либо», сопоставим по смыслу с термином *ura-ni + śad* «упанишада», эзотерическое учение, «тайное знание», передаваемое изустно учителем своим ученикам. Эти соображения важны для интерпретации содержания «Бесед Маркандеи»: в них излагается мифологическое учение о мире. Важнейшая с точки зрения эпического мировосприятия тематика и общая структура бесед «Махабхараты» сопрягаются, таким образом, с древнеиндийской традицией передачи священного знания как целым. Возможно и непосредственное воздействие свойственного индийской древности традиционного способа устной трансляции культуры на формирование конкретного вида речевых коммуникаций эпоса, а именно беседы героя со святым мудрецом-риши.

2. Природная зарисовка, изображающая смену сезонов — жары, дождей и затем осени, вводится еще до начала собственно беседы Юдхиштхиры и мудреца Маркандеи и входит, таким образом, в состав мотива-ситуации. Между описанием сезонов и разворачиваемым далее, в «Беседах Маркандеи», содержанием существует помимо формально-композиционной также и семантическая связь: идея цикличности календарного времени получает отображение в космологическом учении об эволюции мира (гл. 185—188).

Трехсоставность природного описания, — каждому из сезонов соответствует неравноценный, правда, по объему содержательный блок, — предваряет триединство главной идеи учения о космическом циклизме: «жизнь—смерть—жизнь». Вселенский пожар, испепеляющий все живое и неживое (завершение космического «сезона жары»), гасится очистительным потоком («сезон дождей»), и это — залог возрождения жизни, которое («осень») с неизбежностью наступает по завершении мировой катастрофы — пралаи. Эпическая эсхатология неразрывно связана, таким образом, с космогонией как звенья единого космологического цикла. Судя по пропорциям природного описания, здесь явно выделен бином «смерть — жизнь», и главные акценты в этой зарисовке распределяются между двумя со-

ответствующими главным космологическим идеям сезонами — дождей (179.1—9) и осени (179.10—16).

Для установления семантических связей между природным описанием и последующим рассказом о вселенском потопе анализируем содержание избранного фрагмента.

В одной из начальных строф, 179.2, значение «туча» передано словом *balāṇaka*, которое обозначает, в частности, одну из семи туч, появляющихся в начале пралаи, да и шлока в целом дает универсальную картину потопы: «Обволакивающие, шумные, небо и стороны света/тучи дожде изливали денно и ночью, темные, непрестанно тогда». Далее, в шлоке 179.5, описывается всеобщая нивелированность земного рельефа — такова также одна из типичных черт изображения всемирного потопы, причем не только в древней Индии: «Нельзя было разобрать в [мире], водою покрытом, ровное то место или неровность, реки или же горы». Искусственная выровненность земной поверхности сплошной водной гладью, скрывающей все многообразие рельефа, — признак омертвения мира — в эсхатологических контекстах «Махабхараты» разрастается до размеров негативного выравнивания социальных отношений: «единая пища», «единая варна», псевдоравенство, проявляющееся в неуважении младшими старших, женою — мужа и т. п. (см. подробно [165, с. 104, 107, 108]).

Тональность описания двух сезонов — дождей и осени — различна. Дожди — время, «всему живому благо несущее» (179.1), когда оживают звери и птицы (179.4, 8), появляется молодая трава (179.4), прорастает даже сухостой (179.10), несутся бурные потоки (179.6). Особо отмечено «разнообразие обликов» (179.9), свойственное времени дождей. Как известно, в эстетике «многоформность» сочетается с представлениями о богатстве жизнедеятельности, тогда как единообразие, монотонность — с безжизненностью, мертвенностью (ср. выше — 179.5). Из столкновения этих противоположных начал и рождается тревожная красота времени дождей. Осень же — пора всяческого изобилия, «журавлей и гусей стаями полная» (179.10), «зверьем и птицей обильная» (179.11); это пора ясности, прохлады и покоя (179.10—13), «с ясными водами рек плавнотекущих» (179.10), «со звездами на чистом небе» [179.11], «с успокоенной пылью», «с ночами, от воду дающих (облаков) прохладными... луной озаряемыми» (179.12), «с белыми лотосами и белыми лилиями», «с прохладную воду несущими, благодатными реками и лotosовыми озерами» (179.13). «Белое», «светлое», «ясное», «чистое» и «прохладное» в пронизанной мифо-ритуальными аллюзиями древнеиндийской поэтике связано с благом и жизнью. Противопоставление тревожности времени дождей спокойствию осени поддерживается метонимией: «быстролетающие» вместо «стрелы» в сравнении с ними бурных потоков во время муссона (179.6) и «плавнотекущие» вместо «реки» осенью (179.10). Тревожное оживление природы во время дождей сменяется радостью, уми-

потворением (179.14, 15) — таков эмоциональный переход от описания одного сезона к другому. Сходные чувства заложены в изображении «Махабхаратой» вселенского потопа и последующего возрождения мира: тревожная, с ярким оттенком гибельности красота пралаи (см., например, в «Араньякапарве» 186.65—72) и затем — глубокий покой вновь начинающейся жизни.

Центральный образ данной природной зарисовки — вода: падающая на землю из туч, льющаяся ливнем, наполняющая потоки, реки, озера, служащая для ритуальных омовений паломников в тиртхе Сарасвати (179.2, 4—7, 9, 10, 13, 15). Связаны с водой и упоминаемые здесь птицы — гуси и журавли (179.10), а также чатаки, павлины, коилы (179.8), образы которых, особенно в классической поэзии, символизируют радость по случаю прихода дождя.

Оводы и змеи (179.4) также ассоциируются с водой, как и лягушки, раздувающиеся во время пения (179.8). Даже флора здесь сугубо «околоводна»: это кадамба, дикий рис (179.14), молодая трава (179.4), лотосы и лилии (179.13).

Большинство упомянутых «водных образов», включая луну, связанную с водой (179.12), относится к числу универсальных для древней поэзии мира, а само их обилие предваряет картину вселенского потопа в последующем повествовании. Обратное движение композиционной связи — от сюжета пралаи, расположенного далее, к предшествующей ему природной зарисовке — отвечает закономерностям устного эпического творчества: сказителю заранее известен традиционный набор тем, идей и образов, которыми он свободно оперирует в процессе эпической импровизации. Возможно также, что обратная связь между описанием природы и рассказом о потопе сочетается с прямой, линейной, поскольку календарная пора муссонных ливней естественно порождает «потопные» аллюзии.

В природном фрагменте названы два главных места действия книги «Лесной»: священная тиртха, место паломничества на берегу реки Сарасвати (179.14), и лес подвижников Камьяка (179.18). Напомним, что паломничество и аскеза — две важнейшие сферы религиозной деятельности, присущей индуистской ритуальной культуре. Указано здесь и точное время происходящего — до и после святой ночи полнолуния в месяце Картика (179.16), последнем в календарном году и отмечавшемся, как и сама эта ночь, соответствующими обрядами. Общеизвестно, что космологическая тематика, и в частности древние «потопные» ассоциации, основанные на идее обновления космоса, особо привязаны к новомуднему рубежу. Место и время действия, а также аудитория отшельников, слушающих рассказы риши, и характер его повествования, определяемого эпитетом риша «святой» (179.14, 16; 180.43), укладываются в комплекс факторов, которые указывают на ввод мифологической информации.

Заданные координаты «Бесед» соответствуют типологической характеристике их содержания, включающего космологическое учение, эпической формой подачи которого является «упанишада» риши Маркандей.

Поэтическая система любого текста отражается на особенностях его стиля. В древнеиндийской словесности синонимические ряды группируются вокруг наиболее существенных для традиционной культуры понятий (особая область — сфера терминологии). В конкретном же тексте наибольшим количеством синонимов «обрастают» самые важные именно для него и, следовательно, наиболее часто используемые в нем понятия, что позволяет, решая одну из сложнейших стилистических задач, избежать повторения лексики.

В связи с синонимическим варьированием как главной чертой эпического стиля примечателен синонимический ряд со значением «вода», ключевым для анализируемого фрагмента: *paṇas* (179.4), *ambhas* (179.5), *toya* (179.6), *jala* (179.12), *vāri* (179.13), *salila* (179.15) — шесть синонимов на сравнительно небольшом текстовом пространстве в шестнадцать строк (ср. здесь же синонимы со значением «река»: *siṇḍhu* — 179.6, *nīṃpa-gā* — 179.10, *padī* — 179.13).

В числе приемов создания образа в «Махабхарате» выделяются эпитет, сравнение и метафора, и в данной природной зарисовке представлены поэтические определения всех трех видов. Формульные эпитеты, главное средство эпической изобразительности, по типовому характеру признака близки к постоянным: «многошумные», «темные» о тучах (179.2); «многошумные» о реках (179.6); «разнообразные» о звуках (179.7); «великие духом» о Пандавах (179.11); «благодатная», «полноводная» о Сарасвати (179.15); «благие в деяниях, великосущные» о подвижниках (179.17). По двухсоставной структуре формульным эпитетам эквивалентны такие определения, которые могут считаться лишь ситуативно-постоянными: «поросшая молодой травой» о земле во время дождей (179.4); «с успокоенной пылью, от воду дающих [облаков] прохладные» об осенних ночах (179.12).

Наряду с этими видами поэтических определений при описании сменяющихся сезонов используются также многосоставные, т. е. включающие более двух компонентов, композиты, отмеченные, подобно ситуативным эпитетам, индивидуальностью содержания: «жаре конец приносящее [время], всему живому благо несущее» (179.1); «жары исхода знамения [тучи], ушедшего солнца сияния сети, с молниями, чистые блеском» (179.3); земля «с возбужденными оводами и змеями, от успокоенного дыма и пыли коричневая» (179.4); «журавлей и гусей стаями полная [осень]... с проросшим сушняком на лесных равнинах, с ясными водами [рек] плавнотекущих» (179.10); «на чистом небе со звездами [осень], зверьем и птицей обильная» (179.11); ночи «с планет и созвездий множеством» (179.12);

«прохладную воду несущие» реки (179.13); «кадамбой и диким рисом полная» Сарасвати (179.14). Компактное сосредоточение определений сложной структуры и со значительной долей индивидуальности в содержании не слишком обычно для эпоса, зато именно такие определения распространены в классической, например, поэзии. Эпический санскрит, при его «наддиалектном» статусе языка устно-фольклорной поэзии, не мог не отразить изменения, происходившие в живой разговорной практике. В частности, усложнение формы определения явилось, по-видимому, отражением процесса трансформации всей языковой структуры, который был связан, в частности, с утратой флексии. Происходившие одновременно содержательные сдвиги в мировосприятии выразились в развитии индивидуального начала эпической поэзии.

Количество сравнений в данном пассаже минимально: «свистающие, словно [стрелы-змеи] быстролетающие» о реках (179.6) и «с небесами схожий» о берегу Сарасвати (179.14). Различаясь как сравнительный оборот и компаративный эпитет и представляя, таким образом, два основных структурных вида сравнений «Махабхараты», оба эти случая компаративации мифологически мотивированы. Сравнения с соответствующей семантикой наряду с эпическими переложениями мифов наиболее полно выявляют мифологизм «Махабхараты». Количество подобных сравнений прямо обусловлено содержательным типом повествования. Благодаря большому числу сравнений на тему «основного», демоноборческого, мифа разнообразится некоторая стереотипность батальных описаний, но, главное, с их помощью создается отчетливый мифологический фон — «парафраз» поединка. В небатальных же контекстах, как, например, в анализируемом описании природы, такие сравнения малочисленны в силу самодостаточности его содержания, не нуждающегося в создании открытой мифологической парадигмы.

Древнейшие виды метафоры — «животная» (типа «мужбык») и «царская» («царь гор», «Индра людей»), символизирующие воинскую мощь и идею главенства, «царственности» и наиболее частые в «Махабхарате», в данной природной зарисовке отсутствуют. Зато здесь представлены иные, нестандартные образцы метафорики: «жары исхода знамения», «ушедшего солнца сияния сети» о тучах (179.3) и «гордыни исполненные» о лягушках (179.8), которые, как считается, вызывают животворные ливни. Эти метафорические характеристики отмечены куда менее явным мифологизмом, нежели «воинско-царские». Важно также, что метафоры в строфе 179.3 входят в состав крюка-переноса enjambement, который, как и индивидуальные по содержанию тропы, не слишком свойствен устно-фольклорному эпосу.

К тем средствам, с помощью которых если не создается, то выделяется, укрупняется образ, следует отнести звукопись. Системность этого приема в древнейшей сакральной поэзии связы-

вается с именами богов и героев. В нашем же фрагменте, как и чаще всего в «Махабхарате», игра созвучиями возникает совершенно спонтанно, вне имени собственного: -kaṛaḥ kālāḥ «...вершащее время» (179.1). Основная же функция звукописи сводится здесь к «высвечиванию» других стилистических приемов, и в частности антонимов: samaṁ vā viśamaṁ vāpi «равнина то или неровность» (179.5). Ср. также аналогичное явление «приема в приеме»: отмеченные звукописью эпитеты matta-dañṣa-sarīṣpā śānta-dhūma-rajorunā, vimalākāṣā-nakṣatrā mrga-dvija-samākīrṇā, graha-nakṣatra-saṅghaiḥ ca (179.4, 11, 12), сравнения śvasamānā ivāṣugāḥ, ākāṣa-nīkāṣa-taṭam (179.6, 14) и метафора dardurāḥ caiva darpitāḥ (179.8). Можно сказать, следовательно, что в природной зарисовке звукопись концентрируется вокруг основных приемов эпической поэзии. В одном случае можно обнаружить даже подобие столь редкого в эпосе подлинного звукообраза, когда соединение слухового, зрительного и ментального рядов восприятия сопровождается возникновением определенного настроения, чувства: kṣubha-toyā mahā-ghoṣāḥ śvasamānā ivāṣugāḥ «с взбалмученными водами, многошумные, свистящие, словно [стрелы-змеи] быстролетающие» о реках во время дождей (179.6). Звукопись, цементирующая сочетание определяющих приемов эпической изобразительности — эпитета, сравнения и перифразы, усиливая семантику этого комплекса, довершает формирование тревожного чувства, естественного для предэсхатологического описания сезонов. Образный характер созвучий, появляющихся вне связи с именем собственным, наглядно свидетельствует об утрате эпической звукописью родства с архаической «магией повтора», т. е. о полной десакрализации приема.

Судя по выявленным особенностям, стиль описания сменяющихся сезонов с точки зрения исторической типологии — стиль эпической поэзии, более поздней, нежели собственно героическая. Учение эпоса о мире, открывающееся картиной потопа, «сигналом» которого и является изображение смены времен года, также принадлежит к типологически вторичному «слою» эпического содержания — «дидактическому». Подчеркивая невозможность членения самого текста «Махабхараты» на хронологически разнородные части, допустимо, однако, сделать вывод о том, что природная зарисовка в эпосе как вариант типового мотива-описания формируется лишь с течением времени, параллельно постепенному превращению эпоса из героического в философско-дидактический. Очевидно, что воспевание физической мощи героя-воина опережает эстетизацию природы. Следует указать также на высокую степень опосредованности конституирующих связей мифо-ритуальных моделей с композицией и стилистикой эпического текста, но прежде всего важна, по-видимому, сама констатация этих связей, очевидных даже в сезонном описании «Махабхараты».

Архитектоника эпического сюжета строится, таким образом, на переплетении типовых мотивов, формально-содержательный анализ которых подтверждает типологическую общность «Махабхараты» с другими эпосами Древности и в то же время показывает специфику воспроизведения в ее сюжетах мифо-ритуальных моделей. Исходная двойственность этих мотивов, затрагивающих характеристики героев, их партнеров по батальным и словесным коммуникациям и общий рисунок их действий, объясняется особым рода мифологичностью эпического мира, в силу которой персонажи эпоса сближаются соответственно с двумя противостоящими партиями космического «социума»: герои-Пандавы — с небесной, а их антагонисты — кауравы — с демонской.

Лесной, «переходный», период в жизни Пандавов («Араньякапарва») следует за царской игрой в кости («Сабхапарва»). Пытаясь конкретизировать тип посвящения, который можно считать композиционно-определяющим, «архетипическим» для добатальных событий эпоса, следует принять во внимание мифо-ритуальные связи эпической идеи «царя-воина», прямо и косвенно проявляющей себя в «Махабхарате». Царское испытание и просвещение главы Пандавов в «Араньякапарве» обрамляются направленными именно на царскую ипостась эпического образа Юдхиштхиры предшествующими (Хастинапурская игра) и последующими (жизнь героев у царя Вираты в «Виратапарве») событиями сюжета. Все случившееся в лесах приходится на двенадцатилетний период, знаменующий смену са크ральной царской власти, что закономерно для древнейшего социума. Царские торжества инаугурационного направления, вообравшие в себя черты иных инициаций, агонистический «потлачеобразный» ритуал, общие контуры шаманской и календарной обрядности — таковы компоненты, входящие в органический «сплав» мифо-ритуальных составляющих эпического «субстрата» в композиции книги «Лесной».

Механизм эпической трансформации обрядовых представлений пока еще недостаточно изучен, но самый общий принцип действия поэтического метода эпоса можно определить следующим образом: целенаправленная перекомбинация, «переплавка» в горниле эпической традиции разнохарактерных компонентов древнего мифо-ритуального комплекса. На субстратном для эпоса уровне главным выступает именно то обстоятельство, что широкий круг древних обрядов, включая все типы инициаций, обмена и календарных торжеств, содержал типологически определяющие моменты идейного и структурного схождения: такие, как контакт в ритуале «своей» и «чужой» групп социума; ситуации словесного и действенного агона; приуроченность важнейших общественных ритуалов к рубежным периодам в жизни коллектива; космологическая мифология, базирующаяся на



«основном» мифе, и т. д.<sup>20</sup>. При этом в своей сюжетике эпос использует в первую очередь, очевидно, сам композиционный костяк ритуального действия, его «драматическую» форму. Отмечаемому исследователями (М. Хокартом, Ж. Дюмезилем, М. Элиаде, Ф. Б. Я. Кёйпером, И. С. Хистерманом и многими другими) сплетению ритуалов, приуроченных нередко к важнейшему для общества новогодному периоду, соответствуют сложные конструкции их косвенных отражений в архитектонике традиционного эпического текста. На типологических схождениях между древними ритуалами и основывается методика «органического сплава» в композиционном единстве эпического текста разнородных обрядовых представлений. Конкретизация поэтического метода древнеиндийского эпоса, который, как это свойственно мировой эпике, обобщает, идеализирует и типизирует действительность на протяжении целой эпохи существования устно-поэтической традиции «Махабхараты», может, по-видимому, и далее идти по линии выяснения того, каким образом в ткани эпического повествования «переплетались», «сплавлялись» (если использовать терминологию древнейших ремесел, применявшуюся при создании первых индоевропейских текстов) разнохарактерные явления этнографического порядка.

В рамках конкретной текстовой реализации типовых мотивов прослеживаются определяющие черты эпической стилистики и композиции. Комплекс теоретических вопросов, связанных с техникой сложения эпического текста, к настоящему времени достаточно полно изучен в отечественном и зарубежном эпосоведении. Менее исследованы отдельные аспекты традиционной эпической импровизации, и в частности особенности внутритекстовой композиционной связи между завершенными фрагментами устного по своему генезису эпического произведения.

Пограничные участки целостных эпизодов, составляющих непрерывное повествование, весьма существенны с функциональной точки зрения, подчеркивая цель изложения, его глубинный смысл. В пределах двух соседствующих пограничных участков — конца первого и начала следующего за ним завершенного фрагмента текста — происходит «качание» мысли [146, с. 104, 106] эпического поэта, в основе которого лежит ассоциация, «сцепляющая» эти фрагменты в слитную последовательность, т. е. делающая нарратив семантически недискретной.

Всякий эпитет или сравнение, главные средства образительности в древнеиндийском эпосе, при первом упоминании лица, предмета или явления, к которому они относятся, или же при таком, которое отдалено от предыдущего, благодаря своей позиции в эпическом тексте являются сигнальными. Хотя с появления этих традиционных приемов в экспозиции к очередному эпизоду и не начинается новый этап формирования образа, все же с их помощью высвечивается необходимая для восприятия дальнейшего изложения та или иная грань описываемого или же их совокупность. То же можно сказать о так называе-

мых цепочках эпитетов и сравнении, «вводящих» и утверждающих образ, а также об экспозиционных комплексах, представленных кроме имени собственного сочетанием имени-эпитета, постоянного определения (родового и видового), а также сравнения. Из обширного традиционного фонда средств поэтического изображения память сказителя отбирает именно те (по большей части формульные), которые в момент очередного «ввода» носителя подчеркиваемого признака не только подновляют в воображении слушателей главные очертания его образа, но и настраивают аудиторию на понимание последующего изложения в нужном ключе.

Как можно было заметить, сигнальную функцию может нести любой прием устной эпики, т. е. не только изобразительные приемы, но и элементы эпической композиции — темы, мотивы, образы, также возрождающие общий для сказителя и его аудитории слой ассоциаций, необходимый для восприятия традиционной наррации. Различие между обычным функционированием названных компонентов поэтической системы памятника и их ролью в пограничной позиции состоит в большей интенсивности исходящего от них «настраивающего сигнала» в тех случаях, когда они либо семантически предваряют последующее изложение (изобразительные приемы), либо же определяют общее направление дальнейшего разворачивания наррации (композиционные средства).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение древнеиндийского эпоса представляет собой самостоятельный раздел эпосоведения как отдельной отрасли фольклористики и находится на той стадии, когда, по-видимому, уместно подвести некоторые итоги. Многие из общих для «Махабхараты» и «Рамаяны» проблем все еще остаются актуальными для современной индологии. Немало интересных открытий сулит рассмотрение длительного и многостороннего воздействия индийских эпоев на культурное развитие Индии, а также стран Центральной и Юго-Восточной Азии. Обширное поле деятельности для исследователя открывают сотни литературных произведений индийской древности и средневековья, если не целиком построенных на переложении эпических сюжетов, то использующих отдельные их фрагменты, а также многочисленные версии и переводы «Махабхараты» и «Рамаяны» на новоиндийские языки и языки других стран — близких и отдаленных соседей Индии. Богатую возможностями область научного анализа составляет использование эпических мотивов и образов в искусстве огромного региона. Ждут своего решения многие из собственно литературоведческих проблем происхождения и развития древнеиндийского эпоса, его содержательной и художественной специфики.

В каком бы направлении ни шло исследование памятников древнеиндийского эпоса — в плане ли их воздействия на культурное развитие Индии или других стран, в русле ли общих проблем становления эпического жанра или же выявления специфических черт и историко-типологических соответствий индийского эпоса другим эпосам мира, — такое исследование должно органически дополняться переводческой работой над «Махабхаратой» и «Рамаяной» и в решающей степени базироваться на ней. Оглядываясь с позиций сегодняшнего положения дел в индологии на более чем полторавековую историю изучения древнеиндийского эпоса, правомерно видеть именно в этой области индологической деятельности то звено, которое единственно способствует выработке в процессе исследования текста адекватных теоретических заключений о нем и в конечном итоге является пробным камнем практического применения теории. Перевод изучаемых памятников объединяет не только индивидуальные интересы исследователя, но и весь комплексный процесс работы над эпосом. Не случайно ознакомление научного мира и культурных кругов с «Махабхаратой» началось именно

с переводов отдельных, лучших ее фрагментов. Последовавшее за тем критическое издание текста эпоса послужило новым стимулом к ее переводу, в том числе и в нашей стране.

Историко-типологическими исследованиями последних десятилетий подтверждена плодотворность теории устно-фольклорного происхождения эпических памятников древней Индии и выявлены основные вехи его эволюции от эпоса героического до философско-дидактического. Намечены подходы к изучению поэтики эпического памятника, рассмотрению его стилистики и композиционного строения с учетом тех особенностей, которыми отличается воспроизведение эпической традицией ее исторического прошлого. В соответствующих разделах очерков не только представлены главные итоги работы над «Махабхаратой», но и намечены конкретные задачи в каждой из областей изучения древнеиндийского эпоса. Общий вывод касательно основной закономерности развития любой науки — и индологии в том числе — заключается в следующем: чем глубже внимание исследователей к кругу центральных для науки проблем, тем более комплексными должны быть пути их решения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Предисловие

<sup>1</sup> О важнейших переводах и переложениях древнеиндийского эпоса, действовавших на становление новоиндийских литератур, см. [404, т. 1, с. XXVI]; в этом исследовании ван Бейтенена отмечено значение построенных на основе «Рамаяны» произведений Камбана на тамильском, Криттибаша Оджи на бенгальском и Тулси Даса на хинди, а также переложений «Махабхараты» поэтов Наннаи, Тикканы и Эрраны на телугу, Пампы — на каннада и Каширамдаша — на бенгальском.

<sup>2</sup> Появление первых эпических переложений за пределами Индии — в Непале, Лаосе, Индонезии и Малайе — относится приблизительно к VII в., немногим позже о «Рамаяне» стало известно в Китае и Тибете [62, с. 7]. О воздействии переводов «Махабхараты» на литературную традицию Юго-Восточной Азии см. [404, т. 1, с. XXVII]. Богатый материал о неиндийских версиях «Рамаяны» содержит специальная статья П. А. Гринцера [64].

<sup>3</sup> Некоторые данные см. [62, с. 7; 404, т. 1, с. XXVII].

<sup>4</sup> Идейно-содержательное богатство «Махабхараты» так оценивается самим эпосом: «То, что есть здесь, есть и еще где-нибудь, но того, чего здесь нет, нет нигде» [I. 56.33].

<sup>5</sup> Новейшими исследованиями установлены следующие хронологические рамки периода формирования эпоса: начало его приходится приблизительно на середину I тысячелетия до н. э., а завершение — на III—IV вв. н. э.

### К истории изучения древнеиндийского эпоса

<sup>1</sup> Сведения по истории изучения «Махабхараты» и «Рамаяны» см. [35; 360, с. 1—27, 98—106; 420, с. 101—152; 310, т. 1, с. 8—108, т. 2, с. 56—65; 321; 378; 404, т. 1, с. XXXI—XXXIV; 421, с. 82—195; 458, т. II].

<sup>2</sup> См. [35].

<sup>3</sup> В вопросе о происхождении «Рамаяны» эта теория впервые получила поддержку в работе М. Моньер-Уильямса [407, с. 9—10], который высказал предположение о возникновении эпической поэмы из раннего песенного фольклора, прославлявшего распространение ариев по территории Индийского субконтинента и далее — на остров Ланку, идентифицировавшийся с Цейлоном.

<sup>4</sup> См. [392]; в этом труде Х. Лассена эпический материал привлекается для освещения общих историко-культурных проблем индийской древности.

<sup>5</sup> В 1839 г. гомеровед Г. Германн выступил с учением о «первоначальной» «Илиаде», послужившей якобы основой для подключения остального эпического материала, и утвердил тем самым позиции теории «зерна» в гомеристике. Допустимо предположить преемственность между этой концепцией и выводом Хр. Лассена о «Бхарате» как исходном для последующего эпического процесса сказании (см. [35]). Эта сторона теоретических выкладок Лассена согласуется с положениями, отстаиваемыми традиционным индийским направлением в изучении эпоса; следуя данным самой «Махабхараты», это направление признает творцом эпоса Кришну Двайпаяну Вьясу, создавшего эпическую поэму (без вставных эпизодов) в 24 тыс. шлок (см., например, [310, т. 1, с. 59]).

<sup>6</sup> На хронологическую разнородность текста эпоса первым указал в 1929 г. Ф. Бопп.

<sup>7</sup> Подход А. Людвига к проблеме историчности «Махабхараты» заслуживает внимания. Не ограничившись отрицанием прямых исторических прототипов эпических героев, он одним из первых указал на конкретную черту военно-политической ситуации, отражаемой эпосом, а именно на роль союзов племен в батальном конфликте эпоса.

<sup>8</sup> Еще в 1935 г. Г. Я. Хелд, чуткий к поискам ритуально-мифологических объяснений эпического сюжета, писал о том, что трудно доверять «литературной акробатике» А. Людвига [360, с. 6].

<sup>9</sup> Хелд назвал «теорию инверсии» любопытной гипотезой, доказать которую едва ли возможно [360, с. 10—11].

<sup>10</sup> Пытаясь объяснить противоречивость этической оценки некоторых ситуаций в «Махабхарате», Э. У. Хопкинс высказал предположение о сосуществовании в эпосе двух культурных уровней — архаического и более позднего, с двумя различными кодексами морали. Но Хелду, например, казалось необъяснимым, как могли эпические поэты руководствоваться одновременно двумя противоположными тенденциями [360, с. 11].

<sup>11</sup> Текстологическая работа над изданием «Махабхараты» в г. Пуна подтвердила правильность теории композиционного и стилистического единства эпического текста.

<sup>12</sup> Наиболее значительные статьи В. С. Суктханкара по индийскому эпосу см. [444; 445].

<sup>13</sup> Если философско-этическая проблематика «Бхагавадгиты» составила, как известно, базу для формирования интенсивного направления в индологии, сосредоточившего свои интересы вокруг этого «памятника внутри памятника», то философия «Махабхараты» как целое, несмотря на осуществленные исследования некоторых ее аспектов, еще ждет своего изучения. Возможно, тогда будет приближено решение сложной проблемы соотношения философии древнеиндийского эпоса с классическими религиозно-философскими системами, даршанами.

<sup>14</sup> Некоторые наблюдения Э. У. Хопкинса относительно метрики «Махабхараты» подверглись корректированию при подготовке критического издания текста. Ф. Эджертон, осуществивший издание «Сабхапарвы», второй книги эпоса, указывал на следующий факт: то, на осмысление чего тратили свои усилия многие выдающиеся ученые прошлого, оказывалось порой «кучей поздней и грубой бессмыслицы», порожденной ошибками переписчиков [328].

<sup>15</sup> Исследование Э. У. Хопкинса пронизано полемическими выпадами против «тех, кто считает, что эпос изначально был построен по морально-дидактическому плану» [373, с. 375].

<sup>16</sup> Лишь спустя многие десятилетия был оценен по достоинству и расширен до общей принципиальной установки текстологических исследований оставшийся, по существу, нереализованным в собственных работах Э. У. Хопкинса его тезис о том, что Восток (и можно добавить — мировая фольклорная традиция вообще) «не знает стабильного эпического текста» [373, с. 400].

<sup>17</sup> Э. У. Хопкинс ссылается на труд А. Вебера: *Indische Studien*. Bd. 1—2. Lpz. 1850—1851.

<sup>18</sup> Сходные идеи высказывал Н. Шенде [433].

<sup>19</sup> См., например, [313—318]. Не только огромный фактический материал, но и некоторые теоретические установки Р. Н. Дандекара (к примеру, его понимание ведийской мифологии как эволюционирующей [319; 320; 321] или же учет индоиранских представлений для объяснения формирования ряда фигур древнего пантеона [314; 315; 318]) используются в современной работе над мифологией эпоса.

#### Издания и переводы индийских эпических памятников

<sup>1</sup> Историю вопроса см. [62, с. 6—8; 284, с. 2—29; 109]. Еще античные авторы со времени Александра Македонского упоминают об эпической поэзии древней Индии. Индийская повествовательная литература, проникшая в Ев-

ропу через арабские, сирийские и персидские переводы, оказала влияние на художественное творчество европейского средневековья. В России активизации культурных устремлений к Индии способствовала деятельность Герасима Лебедева и Афанасия Никитина.

<sup>2</sup> Еще до того, как в 1819 г. Ф. Бопп, положивший начало филологическому изучению «Махабхараты», опубликовал текст и комментированный латинский перевод «Сказания о Нале», предназначенный для обучения европейских студентов началам санскрита, он включил в качестве приложения в свою работу «Conjugationssystem der Sanskritsprache» (1816 г.) текст и перевод сказания об убийстве Хидимбы из той же, третьей книги эпоса [404, т. I, с. XXXI].

<sup>3</sup> Подробно см. [109].

<sup>4</sup> Об исключительной популярности, например, сюжета о Нале в послеэпической авторской литературе см. [404, т. I, с. XXVI].

<sup>5</sup> О содействии П. Ч. Роя опубликованию перевода М. К. Гангули и возможном участии издателя непосредственно в переводе см. [404, т. II, с. X].

<sup>6</sup> См. замечание И. А. Б. ван Бейтенена о языке перевода Роя: «Его английский не вдохновляет, но отталкивает» [404, т. I, с. XXIV].

<sup>7</sup> См. там же о переводе Роя: «Аппарат его минимальный, если не сказать вообще отсутствующий» [404, т. I, с. XXXVII].

<sup>8</sup> Данные о подготовке критического издания см. [402, с. I—IV].

<sup>9</sup> Характеризуя таким образом «Махабхарату», М. Винтерниц имел в виду не только ее громадные размеры, но и уникальное богатство содержания, разнообразие жанровых видов, охваченных эпосом [461, т. I, с. 316, 326].

<sup>10</sup> Одной из главных задач Института, основанного в 1917 г., и была подготовка критического издания «Махабхараты».

<sup>11</sup> По мнению П. А. Гринцера, обилие рукописей «Махабхараты» показательно в свете проблем ее генезиса и типологии: «Богатство рукописной традиции, которое лучше всего объясняется изначальным устным бытованием эпоса,— черта, сближающая, как и многие другие, „Махабхарату“ и „Рамаяну“ с эпической поэзией других народов» [62, с. 124].

<sup>12</sup> Вопрос о включении в критическое издание эпизода с Ганешей, весьма показательного для понимания воззрений самой эпической традиции на письменную фиксацию эпоса, широко обсуждался в индологии до опубликования критического текста, причем ряд крупных ученых (М. Винтерниц, Г. Людерс) высказались в пользу отнесения его к числу позднейших добавлений к эпосу. Обоснованные возражения по поводу исключения эпизода с Урваши см. [36, с. 143].

<sup>13</sup> См. некоторые из них [74; 75; 82; 283].

<sup>14</sup> И. А. Б. ван Бейтенен, ознакомившийся с большей частью русского перевода «Адипарвы», подчеркивая тщательность перевода В. И. Кальянова, отмечает, однако, что тот, по его мнению, too religiously следует традиционному комментарию [404, т. I, с. 37]. Не пытаясь умалить значение переводческого труда В. И. Кальянова, приходится констатировать, что серьезный крен в сторону национальной традиции при интерпретировании перевода ведет к неизбежному издержкам, поскольку индийские комментарии являются довольно поздними по отношению к эпосу и прежде всего по этой причине требуют критического к себе отношения. А главное, при подобном подходе к комментированию эпического текста из поля зрения переводчика выпадают основные достижения современной науки.

<sup>15</sup> См. рецензии на работы И. А. Б. ван Бейтенена [410; 453].

<sup>16</sup> Такие терминологические оговорки являются неосознанной уступкой изжившему себя «аналитическому» методу препарирования целостного текста эпического произведения. И. А. Б. ван Бейтенен отчетливо отдаст свои симпатии тем исследователям, которые считают, «что текст, подобный „Махабхарате“, не должен быть делим на куски, но должен рассматриваться как произведение, которое... функционировало как целое» [404, т. III, с. 20].

<sup>17</sup> Так, весьма удачное переложение «Махабхараты» на английский язык, осуществленное в США У. Баком, было опубликовано только в 1973 г. [301].

<sup>1</sup> См. освещение вопросов устного генезиса древнеиндийского эпоса [62; 31; 34; 35; 37].

<sup>2</sup> Обширный материал по этим вопросам собран В. М. Жирмунским [89; 91]. Сведения о ранних англосаксонской и вавилонской поэтических традициях см. [62, с. 33, 34]. Хотелось бы отметить как общую черту современных исследований «Махабхараты» внимание к данным эпоса и достоверную их интерпретацию, исключающую принесение извне порой весьма удобных, но чуждых индийской эпической поэзии готовых схем, выработанных на ином, часто европейском материале.

<sup>3</sup> Так, по выходе из печати монографии П. А. Гринцера, содержащей серьезную аргументацию в пользу устно-фольклорного генезиса древнеиндийского эпоса, в одной из рецензий на эту книгу можно было прочесть: «Нам представляется, что вопрос об устном бытовании эпоса именно на санскрите пока еще не может быть объективно решен»; и далее: «Все-таки мы полагаем... что „Махабхарата“ есть собственно письменный памятник» [230, с. 189].

<sup>4</sup> Рассмотрение полустихия или целого стиха как единой развернутой формулы кажется более убедительным, нежели членение этих структурных единиц эпического текста на самостоятельные формулы.

<sup>5</sup> Для установления относительной хронологии обеих эпических поэм исследователи (А. Вебер, Г. Якоби, Э. У. Хопкинс, В. Суктханкар) оперировали известным фрагментом из «Араньякапарвы» — «Повестью о Раме». В ходе полемики было подчеркнuto противоречие между продвинутою поэтическою стиля «Рамаяны», близкого к авторскому, и глубоко архаическою, сказочно-фольклорной ее основой. Объяснить это кажущееся несоответствие удалось только с пониманием того, что общие фрагменты содержания обоих эпосов относятся к иным, более ранним изводам второго индийского эпоса, чем тот, который отражен в «Рамаяне», приписываемой Вальмики.

### «Махабхарата» и история

<sup>1</sup> Несмотря на малочисленность прямых сведений и сложность соотношения сюжета «Махабхараты» с историей, адекватное прочтение ее данных не оставляет сомнения в том, что свойственная любому эпосу апелляция к «деяниям предков» едва ли является «обычным и естественным для эпической поэзии самообманом» [62, с. 153]. Скорее всего подобная апелляция представляет собой фольклорное обобщение осознаваемой эпосом генетической связи с породившей его культурой.

<sup>2</sup> О гипотезах насчет исторической основы сюжета «Махабхараты» см. [62, с. 157—158; 41].

<sup>3</sup> Такое сопоставление вносит необходимую ясность в понятие «много-сложности» содержания индийского эпоса.

<sup>4</sup> Понятно отсутствие в ведийской литературе упоминаний о Курукшетре как о поле битвы, которая не имела характера и масштабов, приписываемых ей эпическим воображением. В ведийских источниках закономерно отсутствуют также сведения о столь крупном, как его изображает эпос, внутривременном конфликте.

<sup>5</sup> К правильному пониманию эпического историзма, оценивая его как «калейдоскопическое отражение глубоко памятного прошлого» [404, т. III, с. 155], подошел вплотную И. А. Б. ван Бейтенен. Он отрицал всякую возможность воспроизведения эпосом точно датированного конкретного события древнейшей истории. Допуская существование исторических прототипов эпических персонажей, ван Бейтенен считал эпический сюжет неким самым общим контуром крупных событий истории, сущностью которых была длительная борьба между коалицией племен, постепенно продвигавшихся с северо-запада Индии на юго-восток, с одной стороны, и враждебным ей объединением племен, обитавших на правом берегу Ямуны, — с другой.



<sup>1</sup> О типологии эпических мотивов см. [91; 204; 208].

<sup>2</sup> В эпическом повествовании сказочная функция «начальной недостачи» нередко трансформируется в функцию «насиленного отторжения», «изъятия» (по В. Я. Проппу, «вредительства»). Для композиционного соединения таких сюжетно самостоятельных повествований существенную роль играет единообразие их построения, когда действие развивается от «насиленного отторжения» через ряд промежуточных функций, но не к «свадьбе», а к «ликвидации беды». Иначе говоря, помимо трансформации исходной функции в сюжетах эпоса нередко снимается альтернативность пропповских начальной и конечной функций каждого сюжетного хода.

<sup>3</sup> Добавим к этому, что в качестве варианта мотива подкидыша можно рассматривать передачу царем своего первенца на воспитание бездетному родственнику (см., например, в «Махабхарате» описание детства матери героев Кунти — кн. III, гл. 287). В эпическом воплощении мотива подкидыша мифологическая подоплека сюжета ослаблена (так, «реальное» отцовство бога Сурьи лишь опосредованно влияет на конечную судьбу Карны). Как показано В. Я. Проппом [201, с. 258—299], реализация этого мотива в целом круге мировых сюжетов о детстве вождя-героя обнаруживает прямые соответствия определенному «сценарию» переходных ритуалов.

<sup>4</sup> В древнеиндийском эпосе с его тенденцией к «космизации» значительных природных и общественных явлений (будь то засуха, нашествие иноземцев или борьба за престол) внимание легко переключается на мифологический уровень путем привлечения соответствующих мифов, сравнений, всякого рода «демоноборческих» параллелей. При этом всякое серьезное нарушение природной гармонии и социального порядка воспринимается как рецидив вселенского хаоса. Каждый раз для восстановления нарушенного равновесия в таких случаях требуются «божественные усилия», почти равноценные космогенезу. Есть основания рассматривать поэтому многообразные «культурные» функции божества, охраняющего мироздание, не как отдельные и лишь «переплетенные» с космогонической, а как различные трансформации последней.

<sup>5</sup> Мотив неузнаваемости героев в результате изменения ими своего облика как вариант эпического превращения имеет в древнеиндийском эпосе характерную особенность: внешность героев лишь объявляется измененной, как, например, в сюжете «Махабхараты», связанном с реализацией этого мотива и повествующем о пребывании Пандавов в царстве Вираты. В условиях сохранения героями подлинного облика их неузнаваемость для окружающих становится лишь конвенциональным приемом, тонко улавливаемым, в частности, иллюстрирующей события «Виратапарвы» поздней миниатюрой.

<sup>6</sup> Эпический мотив предбрачного поединка сторон, воспроизводящий, по видимому, ритуальную схему, переводится в «Махабхарате» обычно на уровень словесного состязания с выраженным оттенком «агона» (спора, соперничества): см., например, в «Араньякапарве» гл. 291 — предбрачный диалог бога Сурьи и матери эпических героев Кунти-Притхи.

<sup>7</sup> Эта связь проявляется не столько в содержании мифологических сюжетов, которое служит скорее разграничению календарного, космогонического и драконоборческого мифов, сколько в функциональном значении их композиционной структуры, семантика которой, смысл главного действия мифа, связана с космогенезом. Такая семантика композиции этих мифов и обуславливает их рецитацию и инсценировку в годовом ритуале, «обновляющем» космос.

<sup>8</sup> Критический разбор указанных теорий см. [149, с. 96—99].

<sup>9</sup> Подробнее см. [158, с. 109—115].

### Индуистская мифология. Эпический пантеон

<sup>1</sup> Основные сведения см. [10, с. 3—56; 21; 22, с. 12—29; с. 172—192, 330—338; 30, с. 322—370; 38; 42; 51; 52; 70; 80; 81; 83; 84; 111; 119, с. 61—154;

153, с. 288—336; 154; 157; 160; 177; 214, с. 3—89; 214а, с. 426—543; 242; 261; 282; 290; 291; 292; 294; 308; 321а; 322; 324; 325; 332; 333; 346; 348; 351; 371; 375; 386; 391; 409; 424; 431; 447; 455].

<sup>2</sup> Здесь не затрагивается вопрос о влиянии «Махабхараты» на складывание мифологических представлений индийской древности и средневековья, требующий рассмотрения в русле историко-религиоведческих задач.

<sup>3</sup> Особая важность изучения мифологии Индии определяется отмеченной Я. В. Васильковым спецификой развития ее культуры: «...Пожалуй, ни в одной стране, кроме Индии, не совершался так долго живой процесс мифотворчества в рамках единой культурной традиции, мифология не оказывала столь сильного и продолжительного влияния на обособившиеся от нее формы познания и отражения действительности: фольклор, искусство, науку» [42, с. 281].

<sup>4</sup> Краткий обзор направлений в изучении начального этапа формирования индуизма в общем контексте древнеиндийской культуры см. [22, с. 269—270].

<sup>5</sup> Согласно теории индийского исследователя С. К. Чаттерджи, принятой в науке, автохтонный культурно-языковой субстрат определяется тремя основными компонентами — дравидским, аустроазиатским и тибето-китайским, см. [307; 352, с. 350—351]. Подробное освещение проблемы см. [21; 23].

<sup>6</sup> Древнейший пласт ригведийской мифологии «расслаивается» на те мифологические представления, которые восходят к эпохе индоевропейской культурно-языковой общности (например, Дьяус — Небо, Ушас — Заря, Сурья — Солнце), и такие, которые сближают мифологический мир ведийских ариев с мифологией древних иранцев («индоиранские» божества — Сома, Митра, Ашвины, Ветер — Ваю, Яма и др.).

<sup>7</sup> Не случайно в индийской традиции последовательность аватар Вишну соотносена с представлениями об эволюции жизни на земле: 1) рыба — наиболее ранний вид позвоночных, 2) черепаха — земноводное, 3) вепрь (кабан) — теплокровное животное, 4) человек-лев — полуантропоморфное существо, 5) карлик, 6) Рама с топором — воплощение дикости, слепой злобы, а 7, 8, 9 и 10 аватары (Рама, Кришна, Будда и Калкин) — расцвет человеческого духа. Первые аватары отражают весьма архаические слои верований, связанных с первобытным почитанием тотемного животного как священного предка племени.

### Этнографический субстрат эпоса древней Индии

<sup>1</sup> По определению Я. В. Василькова, «потлачем принято называть особую форму церемониального обмена, системы обязательных взаимных дарений и пиров, посредством которых, в основном, осуществлялись социальные связи между составными единицами (родами, фратриями, племенами) многих доисторических коллективов» [39, с. 73]. Специфическими чертами потлача, отличающими его от других форм ритуального обмена, являются: 1) острый, на грани действительной враждебности, характер соперничества между участвующими в ритуале сторонами, 2) равнозначность самого ритуала и его центрального звена — игры в кости — военному разрешению конфликтной ситуации и 3) так называемые эксцессы расточительности в процессе исполнения ритуала.

<sup>2</sup> Ждет своего уточнения основной вывод Г. Я. Хелда о моделировании мифологического космоса «Махабхараты» с его отчетливым дуализмом, дуальным же принципом племенной структуры, специфической «проекцией» ритуальных связей внутри которой является в эпосе, по Хелду, борьба «небесной» и «демонской» фратрий и соответственно Пандавов и кауравов. Выявлены пока далеко не полностью свидетельства эпоса об «этике потлача», выражающемся, в частности, в «похвальбе богатством» эпических персонажей. Не выяснена до конца и степень осознанности эпосом ритуального смысла потлачеобразных ситуаций. Структурирующая для построения этих сюжетов роль обязательно присутствующего в них мотива обмана также нуждается в подтверждении.

<sup>3</sup> К выводам, аналогичным тем, которые были сделаны Хелдом, независимо от него пришел Ф. Д. К. Босх. Предположение А. М. Золотарева о «фратриальном» характере отношений эпических персонажей также не было под-  
сказано неизвестной ему работой Хелда (отмечено в работах [39, 94]).

<sup>4</sup> Сюжет, повествующий об игре в кости, по-видимому, не слишком показателен с точки зрения эпических соответствий «основному» индоевропейскому мифу. Однако целый ряд особенностей этого сюжета, и в первую очередь его центральный роль в композиции эпоса, а также отчетливость ритуальных аналогий не могли не привлечь к нему внимание исследователей.

<sup>5</sup> Гипотезы И. С. Хистермана и И. А. Б. ван Бейтенена оказали влияние на Г. Герца, немецкого последователя Ж. Дюмезиля. Герц выявил ряд параллелей между ритуалом и эпосом, показав ритуальный символизм эпической битвы, и высказал предположение, согласно которому вся эпопея представляет собой «критицизм раджасун» [338].

### Вопросы эпической поэтики.

#### Стилистика.

#### Средства создания образа

<sup>1</sup> Порождающая иногда рецидивы и в современной науке гипотеза А. Барта о том, что в древности эпос был переведен с разговорных языков (пракритов) на санскрит,—факт, оставшийся не зафиксированным в источниках,—является определенно ошибочной. В современной науке эпический санскрит понимается как литературный наддиалект, знание которого составляло отдельную грань мастерства сказителя. Оставаясь понятным аудитории слушателей, говорившей на пракритах, санскрит эпических поэм обладал особенностями, исследование которых в сопоставлении с пракритами могло бы прояснить, помимо всего остального, ряд вопросов сложения литературного наддиалекта [62, с. 172].

<sup>2</sup> Ссылки даются главным образом на текст критического издания «Араньякапарвы», третьей книги «Махабхараты» [403]; арабская цифра до точки означает номер главы, после — номер двуступицы. Номера книг эпопеи обозначаются римскими цифрами.

<sup>3</sup> Обобщенные сведения по теории метафоры и библиографию см. [59, с. 200—250; 362; 434].

<sup>4</sup> О метафоре как особом механизме «для введения в язык тонких противоречий» см. [59, с. 213, примеч. 25]. Для исследователя и для носителей древней культурной традиции «пучки ассоциаций», которые вызывает метафора, конечно, не будут тождественными, как они тождественны в конечном итоге для эпического певца и его аудитории, поэтому некоторые смыслы метафоры неизбежно остаются нераскрытыми.

<sup>5</sup> Ср. замечание С. Г. Лазутина (в статье Ю. И. Левина «Структура русской метафоры» [123, с. 295]) о гиперболизированном изображении мира в метафоре, которая, сопоставляя признаки предметов и явлений, подчеркивает их и укрупняет.

<sup>6</sup> Эпическое учение о конце мира, если сравнить его в отношении средств выразительности, например, с батальными эпизодами эпоса, лишь в незначительной степени использует традиционные приемы. По-видимому, дело здесь в мере интенсивности, с какой содержание, тема «работают» сами на себя. Интересно было бы подробнее рассмотреть вопрос о воздействии тематики как источника вдохновения эпического певца-импровизатора на форму ее воплощения.

<sup>7</sup> См. [406, с. 310].

<sup>8</sup> Сведения о джананапах несколько противоречивы (см. [24, с. 225, 404]; в надписях Ашоки джананапа — термин, обозначающий крупную административную единицу [24, с. 264, 265]). Правителю центра предписывалось учитывать отношения розни между периферийными военно-политическими образованиями.

<sup>9</sup> Дополнительную линию рассуждений подсказывает Лейденский иконографический словарь, соотносящий значения «башня», «чайтя» и «ступа» (см.

[443, с. 29]). В свете отрицательного отношения эпоса к индуистской культовой практике для той же пады можно предположить значение. — «края кроются пиками реликвариев».

<sup>10</sup> К примеру, на древнеиндийской театральной сцене горизонтальные параметры «модели» космоса передавались пересечением двух нарисованных линий (см. [391, с. 154]). О трьямбака-хеме, одном из посвященных Рудре ритуалов, совершавшемся на пересечении дорог, см. [360, с. 219—220]. О связанных с перекрестком народных поверьях и обрядах в средневековой Европе см. [68, с. 139, 140, 164, 165]. На периферии фольклорно-эпического сознания, привязанного в эсхатологическом контексте к серии ассоциирующихся с потоком мотивов, может присутствовать еще один «образ страха»: исчезновение под главью вод пересечений дорог, залитых муссонными ливнями.

<sup>11</sup> Одно из значений слова «шула» — «штангарт» («символ, «знак»), а культовый символ Шивы — лингам. Локальный контекст рассматриваемой шлоки вообще показателен в отношении жесткости смыслового сцепления. Смыслы предшествующего двуступия (186.35) играют роль семантических сигналов: многодетность, низкорослость, порочность женщин говорят об их деградации в конце юг, а также могут считаться возможным показателем, «сигналом», этнической предубежденности против «инородцев»-варваров. Следующая же за данной шлока (186.37) поддтверждает семантику отдельных ее пад: снижение молочности коров и плодородности деревьев служит основной причиной нарушения «пищевого баланса».

<sup>12</sup> О поэзии как сообщении см. [286].

<sup>13</sup> О связи эпического мотива изгнания героя с темой инициации на материале «Рамаяны» (по «Балаканде») см. [289.]

<sup>14</sup> Отметим инициационный смысл фольклорного мотива поглощения героя чудовищем, связанным с водами.

<sup>15</sup> Различные в тональности, а также в результатах беседы и диалога-испытания («даре») задается, таким образом, обликом «испытателя». Указанием на измененное обличье такого персонажа ассоциации слушателей обращаются к конфликтному, «агонистическому» развертыванию действия в сюжете. Если беседа, ведущая к упрочению нового духовного статуса героев и стабилизации их психофизического состояния, завершается обретением мудрости, смирения, то в диалоге, проходящем под знаком угрозы для жизни Пандавов, им даруется спасение от смерти.

<sup>16</sup> Жизнь таких поселений не лишена определенного социального порядка, который, судя по данным эпоса, организуется главным образом вокруг ведийского ритуала жертвоприношения.

<sup>17</sup> Относительно временного, обусловленного ритуальной изоляцией посвящаемых разрушения иерархической социальной структуры и образования, по выражению В. Тэрнера, «братства изгоев» в период инициации см., например, [149, с. 146].

<sup>18</sup> Рассказ о «первоинициации» Маркандеи, вложенный в уста самого риши, входит в состав космогонического сюжета «Араньякапарвы» о циклически повторяющейся смене мировых периодов, юг. Основные детали эпического освещения этой инициации — вертикальные перемещения Маркандеи с земли, поглощенной водным хаосом, к раскрытому рту поглощающего его божества, находящегося на дереве, и обратно, визионерство риши и т. д. — напоминают инаугурацию шаманского типа, имеющую параллели в календарной обрядности. Намек на шаманское «саморасчленение» можно усмотреть и в отождествлении Нараяной себя самого с совокупностью помещающихся в его чреве отдельных составляющих мироздания (см. III. 186.91—129, 187.1—47).

<sup>19</sup> О значении выдвинутой М. М. Бахтиным концепции карнавальной культуры, обрядовые традиции которой восходят к древним аграрным праздникам, см., например, [149, с. 144—147].

<sup>20</sup> Свод обобщенных этнографических данных о типологических соответствиях и синхронности инициационных ритуалов общественным календарным праздникам, а также библиографию вопроса см. [36; 198; 330; 332; 339; 355; 360; 364].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
2. *Алиханова Ю. М.* О двух диалогических песнях палийского канона.— Древняя Индия. Язык, культура, текст. М., 1985, с. 66—75.
3. Анализ литературного произведения. М., 1976.
4. Анализ художественного текста. М., 1975.
5. Античные риторика. М., 1978.
6. Античные теории языка и стиля. Под ред. О. М. Фрейденберг. М.—Л., 1936.
7. *Апресян Ю. Д.* Лексическая семантика: Синонимические средства языка. М., 1974.
8. *Аристотель.* Поэтика. М., 1957.
9. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
10. Атхарваведа. Избранное. Пер., коммент. и вступит. ст. Т. Я. Елизаренковой. М., 1977.
11. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.
12. *Афанасьева В. К.* Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. М., 1979.
13. *Ахундов М. Д.* Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М., 1982.
14. Багуат-Гета, или Беседы Кришны с Арджуном. Пер. с англ. А. А. Петрова. М., 1788.
15. *Барт А.* Религии Индии. М., 1897.
16. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
17. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
18. *Берндт Р. М., Берндт К. Х.* Мир первых австралийцев. М., 1981.
19. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
20. Боги, брахманы, люди. Четыре тысячи лет индуизма. М., 1969.
21. *Бонгард-Левин Г. М.* К проблеме генезиса древнеиндийской цивилизации (индоарии и местные субстраты).— Вестник древней истории, 1979, № 3, с. 3—26.
22. *Бонгард-Левин Г. М.* Древнеиндийская цивилизация. Философия, наука, религия. М., 1980.
23. *Бонгард-Левин Г. М.* Этнические процессы в Индостане (III—I тысячелетия до н. э.).— Этнические проблемы Центральной Азии в древности. М., 1981, с. 301—310.
24. *Бонгард-Левин Г. М., Ильин Г. Ф.* Индия в древности. М., 1985.
25. *Боронина И. А.* Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). М., 1978.
26. *Брандес М. П.* Стилистический анализ. М., 1971.
27. *Браун У. Н.* Индийская мифология.— Мифологии древнего мира. М., 1977, с. 283—336.
28. *Бушмин А. С.* Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969.
29. *Бхаттачарья С. К.* К вопросу о культе деревьев в Индии.— Советская этнография. 1980, № 5, с. 129—135.

30. Бэшем А. Чудо, которым была Индия. М., 1977.
31. Васильков Я. В. «Махабхарата» и устная эпическая поэзия.— Народы Азии и Африки. 1971, № 4, с. 95—106.
32. Васильков Я. В. 12-летний цикл в древней Индии.— Сообщение об исследовании протоиндийских текстов: Proto-Indica. М., 1972, с. 313—336.
33. Васильков Я. В. К реконструкции ритуально-магических функций царя в архаической Индии.— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Вып. VIII. М., 1972, с. 78—81.
34. Васильков Я. В. Элементы устно-поэтической техники в «Махабхарате».— Литературы Индии. М., 1973, с. 3—23.
35. Васильков Я. В. Некоторые проблемы изучения «Махабхараты». Диссертация на соискание учен. степени канд. филол. наук. Л., 1974.
36. Васильков Я. В. Происхождение сюжета «Кайратапарвы» («Махабхарата» III. 39—45).— Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974, с. 139—158.
37. Васильков Я. В. [Рецензия на:] П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.— Народы Азии и Африки. 1977, № 1, с. 181—186.
38. Васильков Я. В. Земледельческий миф в древнеиндийском эпосе (сказание о Ришьяшринге).— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979, с. 99—133.
39. Васильков Я. В. «Махабхарата» и потлач (этнографический субстрат эпического сюжета).— Санскрит и древнеиндийская культура. Ч. I. М., 1979, с. 73—82.
40. Васильков Я. В. Эпос и паломничество (о значении «паломнической темы» в «Махабхарате»).— Литературы Индии. М., 1979, с. 3—14.
41. Васильков Я. В. «Махабхарата» как исторический источник (к характеристике эпического историзма).— Народы Азии и Африки. 1982, № 5, с. 50—60.
42. Васильков Я. В. Мифы древней Индии.— Индия 1980. Ежегодник. М., 1982, с. 281—296.
43. Васильков Я. В., Невелева С. Л. «Махабхарата» и проблемы традиционного культурного наследия Индии.— Культурное наследие Востока. Л., 1985, с. 59—65.
44. Васильков Я. В. Индийский эпос и рыцарский роман Европы: сходные мотивы.— Индия 1985—1986. Ежегодник. М., 1987, с. 250—269.
45. Васильков Я. В. К вопросу о значении имен Aśoka, Piyadasi.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987, с. 130—138.
46. Васильков Я. В. Древнеиндийский вариант сюжета о «безобразной невесте» и его ритуальные связи.— Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988, с. 83—127.
47. Васильков Я. В., Невелева С. Л. Ранняя история эпического сравнения.— Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1988, с. 152—175.
- 47а. Васильков Я. В. О возможности греческого влияния на «Вопросы Милинды».— Буддизм. История и культура. М., 1989, с. 92—103.
48. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1940.
49. Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976.
50. Волкова З. Н. Эпос Франции: История и язык французских эпических сказаний. М., 1984.
51. Волчок Б. Я. Протоиндийские божества.— Сообщение об исследовании протоиндийских текстов. Proto-Indica: 1972. Ч. 2. М., 1972, с. 246—304.
52. Волчок Б. Я. Протоиндийские параллели к мифу о Сканде.— Сообщение об исследовании протоиндийских текстов. Proto-Indica: 1972. Ч. 2. М., 1972, с. 305—312.
53. Волчок Б. Я. Традиции протоиндийского календаря и хронологии в индийской культуре.— Сообщение об исследовании протоиндийских текстов. Proto-Indica: 1973. М., 1975, с. 16—51.
54. Вопросы Милинды (Милиндапанья). Пер. с пали, предисл., исслед. и коммент. А. В. Парибка. М., 1989.
55. Восточная поэтика: Специфика художественного образа. М., 1983.

56. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
57. Гей Н. К. Художественность литературы: Поэтика. Стилль. М., 1975.
58. Герхардт М. Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». М., 1984.
59. Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
60. Гринцер П. А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). М., 1963.
61. Гринцер П. А. «Махабхарата» и «Рамаяна». М., 1970.
62. Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.
63. Гринцер П. А. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе.— Памятники книжного эпоса. М., 1978, с. 16—48.
64. Гринцер П. А. Пути распространения древнеиндийского эпоса.— Древняя Индия. Историко-культурные связи. М., 1982, с. 73—81.
65. Гринцер П. А. Санскритская обрамленная повесть.— Индийская средневековая повествовательная проза. М., 1982, с. 3—20.
66. Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.
67. Гуревич А. Я. «Эдда» и сага. М., 1979.
68. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
69. Гуров Н. В. О дравидийском элементе в пантеоне древней Индии.— Доклад на I Всесоюзной конференции индологов. М., 1970.
70. Гуров Н. В. Южнодравидийская легенда о прародине.— Народы Азии и Африки. 1976, № 3, с. 107—119.
71. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.
72. Давлетов К. С. Фольклор как вид искусства. М., 1966.
73. Далгат У. В. Литература и фольклор: Теоретические аспекты. М., 1981.
74. Дандин. Приключения десяти принцев. Пер. с санскр. акад. Ф. И. Щербатского. М., 1964.
75. Двадцать пять рассказов Веталы. Пер. с санскр., статья и коммент. Р. О. Шор. Л., 1939.
76. Дехтарь А. А. Проблемы поэтики дастанов урду. М., 1979.
77. Джи Э. Дикие животные Индии. М., 1963.
78. Древнеиндийский эпос Рамаяна. Лит. изложение В. Г. Эрмана и Э. Н. Темкина. М., 1965.
79. Древняя Индия. Язык. Культура. Текст. М., 1985.
80. Дубянский А. М. О некоторых религиозно-мифологических представлениях древних тамиллов в связи с культом Муругана.— Древняя Индия. Язык, культура, текст. М., 1985, с. 117—133.
81. Дубянский А. М. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М., 1989.
82. Дхаммапада. Пер. с пали, введ. и коммент. В. Н. Топорова. М., 1960.
83. Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М., 1976.
84. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. М., 1986.
85. Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Мифологические представления о грибах в связи с гипотезой о первоначальном характере сомы.— Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970.
86. Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979, с. 36—88.
87. Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. О ведийской загадке типа brahmodya.— Паремиилогические исследования. М., 1984, с. 14—46.
88. Жан-Поль (Рихтер). Пригласительная школа эстетики. М., 1981.
89. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958.
90. Жирмунский В. М. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960.
91. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.—Л., 1962.
92. Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. М., 1985.
93. Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.

94. Иванов В. В. Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний.— Советская археология. 1968, № 4, с. 276—287.
95. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965.
96. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
97. Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах.— Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 44—76.
98. Иванов В. В. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979, с. 6—35.
99. Избранные труды русских индологов-филологов. М., 1962.
100. Изображение человека. М., 1972.
101. Ильин Г. Ф. Старинное индийское сказание о героях древности. «Махабхарата». М., 1958.
102. Индия в древности. М., 1964.
103. Искусство и точные науки. М., 1979.
104. Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.
105. История древнего мира. Т. 2. Расцвет древних обществ. М., 1982.
106. История первобытного общества. Эпоха классового образования. М., 1988.
107. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. М., 1989.
108. Кальянов В. И. Об изучении санскрита в Советском Союзе. Вестник ЛГУ. Серия истории, языка и литературы. Вып. 2. 1957, № 8, с. 23—36.
109. Кальянов В. И. Изучение санскрита в России.— Уч. зап. ЛГУ. Серия востоковедч. наук. Вып. 14. 1962, № 304, с. 140—167.
110. Кессиди Ф. Х. Философия, диалог и диалектика в Древней Греции классического периода.— Проблемы античной культуры. М., 1986, с. 18—23.
111. Кёйпер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986.
112. Косамби Д. Культура и цивилизация древней Индии. М., 1969.
113. Коссович К. Сундас и Упасундас. Эпизод из Магабхараты.— Москвитянин. Ч. 1. № 2. М., 1844. Отд. Изящная словесность, с. 311—329.
114. Коссович К. Легенда об охотнике и паре голубей. Извлечение из Махабхараты, с присовокуплением русск. транскр., латинского перевода и санскр.— русск. глоссария. СПб., 1857.
115. Коссович К. *Sāvitri-Mahāb'arati Episodium*. Petropoli, 1861.
116. Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987.
117. Кудрявский Д. Четыре стадии в жизни древнего индуса. Юрьев, 1900.
118. Кудрявский Д. Исследования в области древне-индийских домашних обрядов. Юрьев, 1904.
119. Культура Древней Индии. М., 1975.
120. Ларин Б. А. Учение о символе в индийской поэтике.— Поэтика. Кн. 2. Л., 1927.
121. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.
122. Левин Ю. И. Монтажные приемы поэтической речи.— Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1964.
123. Левин Ю. И. Структура русской метафоры.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1965.
124. Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора.— Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа (1895—1970). М., 1975, с. 303—319.
125. Левинтон Г. А. Замечания к проблеме «фольклор и литература».— Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту, 1975, с. 76—87.
126. Левинтон Г. А. Инициация.— Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980, с. 543.
127. Левинтон Г. А. Славянские эпические формулы и былинны имена Добрыни.— Структура текста: тезисы. М., 1981.
128. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.
129. Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987.
130. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.



131. Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986.
132. Ллойд С. Реки-близнецы. М., 1972.
133. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 1930.
134. Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 1963.
135. Лосев А. Ф. Античная философия истории. М., 1977.
136. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
137. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973.
138. Махабхарата. Адипарва, Книга первая; Сабхапарва, Книга вторая; Виратапарва, Книга четвертая; Удьюгапарва, Книга пятая. Пер. с санскр. и коммент. В. И. Кальянова. Л., 1950, 1962, 1967, 1976.
139. Махабхарата, или Сказание о великой битве потомков Бхараты. Древнеиндийский эпос. Лит. изложение Э. Н. Темкина и В. Г. Эрмана. М., 1963.
140. Махабхарата. Вып. 1—8. Пер. с санскр., введ. и примеч. Б. Л. Смирнова. Ашхабад, 1956—1972.
141. Махабхарата. Вып. 2. Бхагавадгита. Пер. с санскр., введ. и примеч. Б. Л. Смирнова. Ашхабад, 1956.
142. Махабхарата. Книга третья, Лесная (Араньякапарва). Пер. с санскр., предисл. и коммент. Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой. М., 1987.
143. Махабхарата. Книга восьмая, о Карне (Карнапарва). Пер. с санскр., предисл., и коммент. Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой. М., 1990.
144. Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
145. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.
146. Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968.
147. Мелетинский Е. М. Миф и сказка.— Фольклор и этнография. Л., 1970.
148. Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства.— Ранние формы искусства М., 1972, с. 149—180.
149. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
150. Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979.
151. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
152. Миф — фольклор — литература. Л., 1978.
153. Мифологии древнего мира. М., 1977.
154. Мифы древней Индии. Лит. изложение В. Г. Эрмана и Э. Н. Темкина. М., 1975.
155. Морган Л. Г. Древнее общество. Л., 1934.
156. Нарайан Р. К. Боги, демоны и другие. М., 1974.
157. Невелева С. Л. Мифология древнеиндийского эпоса. Пантеон. М., 1975.
158. Невелева С. Л. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. М., 1979.
159. Невелева С. Л. Имя в «Махабхарате».— Литературы Индии. Статьи и сообщения: М., 1973, с. 232—247.
160. Невелева С. Л. Истоки индуизма.— Индия 1984. Ежегодник. М., 1985, с. 189—215.
161. Невелева С. Л. Сюжет о Карне в III книге «Махабхараты» («сознание инициации»).— Древняя Индия. Язык, культура, текст. М., 1985, с. 76—87.
162. Невелева С. Л. О композиции «Араньякапарвы» в связи с архаическими обрядовыми представлениями.— Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988, с. 152—175.
163. Невелева С. Л. О построении древнеиндийского эпического текста: сигнальная функция стилистических и композиционных приемов.— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока, XVIII. Ч. 2, 1985, с. 12—17.
164. Невелева С. Л. Роль метаморфозы в диалогах «Махабхараты».— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XIX. Ч. 1. М., 1986, с. 29—33.
165. Невелева С. Л. Контекстные связи эпической шлоки.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987, с. 97—129.
166. Невелева С. Л. Об этнографическом субстрате древнеиндийского эпоса.

- са.— Памятники письменности и проблемы изучения культуры народов Востока. XXII. М., 1989, с. 57—61.
167. *Невелева С. Л.* О звукописи в «Махабхарате». — Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXI. М., 1987, с. 33—37.
  168. *Невелева С. Л.* Картина мира в «Махабхарате». — Памятники письменности и проблемы истории культуры народов Востока. XXI. М., 1990.
  169. *Невелева С. Л.* «Моление о даре» (типология эпического гимна). — Литература и культура древней и средневековой Индии. III. М., (в печати).
  170. *Неклюдов С. Ю.* Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве. — Ранние формы искусства. М., 1972, с. 191—220.
  171. *Неклюдов С. Ю.* Заметки об эпической временной системе. — Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973, с. 151—165.
  172. *Неклюдов С. Ю.* «Героическое детство» в эпосах Востока и Запада. — Историко-филологические исследования. Сб. статей памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974, с. 129—140.
  173. *Неклюдов С. Ю.* Героический эпос монгольских народов: Устные и литературные традиции. М., 1984.
  174. *Никитина М. И.* Древняя корейская поэзия в связи с мифом и ритуалом. М., 1982.
  175. *Новик Е. С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. М., 1984.
  176. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. М., 1980.
  177. *Озбеннин Б. Л.* Структура мифологических текстов «Ригведы». М., 1968.
  178. Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978.
  179. *Пандей Р. Б.* Древнеиндийские домашние обряды (обычай). Пер. с англ. А. А. Вигасина. М., 1982.
  180. Панчатантра. Избранные рассказы. Пер. с древнеиндийск., предисл. и примеч. Р. О. Шор. М., 1930.
  181. Паремнологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г. Л. Пермяков. М., 1978.
  182. Паремнологические исследования. Сб. статей. Сост. Г. Л. Пермяков. М., 1984.
  183. *Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки. Заметки по общей теории клише. М., 1970.
  184. *Пермяков Г. Л.* Основы структурной паремнологии. М., 1988.
  185. *Петров П.* Песнь Налы из Махабхараты. Кн. I. — Телескоп. Ч. XXVI. № 7. М., 1835, с. 342—346.
  186. *Петров П.* Матсыопакьянам, или Сказание о рыбе (из Махабхараты). — Москвитянин. Ч. 4, № 8. М., 1841, с. 404—409.
  187. *Петров П.* Похищение Друпиды (из Махабхараты). — Отечественные записки. СПб., т. XIX. 1841, с. 185—197.
  188. *Петров П.* Сказание о Савитри. — Москвитянин. Ч. 6. М., 1841, № 12.
  189. Повести о мудрости истинной и мнимой. Пер. с пали. Сост. А. Парибка и В. Эрмана. Л., 1989.
  190. *Поляков М.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
  191. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
  192. Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
  193. Принципы и методы семантических исследований. М., 1976.
  194. Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1988.
  195. Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.
  196. Проблемы фольклора. М., 1975.
  197. Проблемы художественной формы. Л., 1974.
  198. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
  199. *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. М., 1958.
  200. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969.
  201. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
  202. *Пропп В. Я.* Русская сказка. Л., 1984.
  203. *Путилов Б. Н.* Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971.

204. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент.— Типологические исследования по фольклору. М., 1975. с. 141—155.
205. Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.
206. Путилов Б. Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории.— Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 14—22.
207. Путилов Б. Н. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. М., 1980.
208. Путилов Б. Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988.
209. Пятигорский А. М. Материалы по истории индийской философии. М., 1962.
210. Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. М., 1985.
211. Рамайна. Лит. изложение В. Г. Эрмана и Э. Н. Темкина. М., 1965.
212. Ранние формы искусства: Сборник статей. Сост. С. Ю. Неклюдов. Отв. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1972.
213. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.
214. Ригведа. Избранные гимны. Пер., коммент. и вступит. ст. Т. Я. Елизаренковой. М., 1972.
- 214а. Ригведа. I—IV. Пер., коммент. и послесл. Т. Я. Елизаренковой. М., 1989.
215. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
216. Рифтин Б. Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. М., 1979.
217. Романов В. Н. Древнеиндийские представления о царе и царстве.— Вестник древней истории. 1978, № 4, с. 26—33.
218. Романов В. Н. Из наблюдений над композицией «Махабхараты».— Древняя Индия. Язык, культура, текст. М., 1985, с. 88—104.
219. Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.
220. Свод этнографических понятий и терминов. Социально-экономические отношения и соционормативная культура. М., 1986.
221. Семантическая структура слова: Психолингвистические исследования. М., 1971.
222. Семашко И. М. Бхилы. Историко-этнографическое исследование. М., 1975.
223. Семека Е. С. Структура некоторых цейлонских ритуалов и мифов (в связи с культом деревьев).— Индийская культура и буддизм. М., 1972, с. 115—147.
224. Семенов В. С. К постановке вопроса о возрасте Бхагавадгиты.— Классическая литература Востока. М., 1972.
225. Семенов В. С. Проблемы интерпретации брахманической прозы. М., 1981.
226. Семенов В. С. Бхагавадгита в традиции и современной научной критике. М., 1985.
227. Семенов В. С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты.— Восток—Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988, с. 5—32.
228. Семиотика. Сост. Ю. С. Степанов. М., 1983.
229. Серебряков И. Д. Очерки древнеиндийской литературы. М., 1971.
230. Серебряков И. Д. [Рецензия на:] П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М., 1974.— Народы Азии и Африки. 1977, № 1, с. 186—190.
231. Серебряный С. Д. Формулы и повторы в «Рамаине» Тулси Даса. К постановке проблемы.— Памятники книжного эпоса. М., 1978, с. 106—140.
232. Славянский фольклор. М., 1972.
233. Славянский и балканский фольклор. М., 1971.
234. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977.
235. Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976.
236. Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. Л., 1978.
237. Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература. М., 1979.
238. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. Л., 1984.
239. Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

240. Структурно-типологические исследования. Сборник статей. М., 1962.
241. Сыркин А. Я. Некоторые проблемы изучения упанишад. М., 1971.
242. Сыркин А. Я. К характеристике индуистского пантеона.—Труды по востоковедению. Т. 2. Тарту, 1973, с. 148—189.
243. Текст: Семантика и структура. М., 1983.
244. Темкин Э. Н., Эрман В. Г. Мифы древней Индии. М., 1982.
245. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Обзор, метод, характер. М., 1962.
246. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1966.
247. Типологические исследования по фольклору: Сб. памяти В. Я. Проппа (1895—1970). М., 1975.
248. Текстологическое изучение эпоса. М., 1971.
249. Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971.
250. Типология народного эпоса. М., 1975.
251. Толстой И. И. Статьи о фольклоре, под редакцией В. Я. Проппа. Л., 1966.
252. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.—Л., 1931.
253. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
254. Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева».—Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971.
255. Топоров В. Н. О космологических источниках раннеисторических описаний.—Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973, с. 106—150.
256. Топоров В. Н. О брахмане. К истокам концепции.—Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974, с. 20—74.
257. Топоров В. Н. Древо мировое.—Мифы народов мира. Т. I. М., 1980, с. 398—406.
258. Топоров В. Н. Пространство и текст.—Текст: семантика и структура. М., 1983.
259. Традиция в истории культуры. М., 1978.
260. Три великих сказания древней Индии. Лит. изложение Э. Н. Темкина и В. Г. Эрмана. М., 1978.
261. Тубьянский М. И. К истолкованию мифа о Mahiṣa-mardani.—Восточные записки. Т. I. Л., 1927, с. 60—70.
262. Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965.
263. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
264. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.
265. Упанишады. Пер. с санск., предисл. и коммент. А. Я. Сыркина. М., 1967.
266. Уэллс Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.
267. Фильштинский И. М. Тысяча и одна ночь. Избранные сказки. Предисловие. М., 1983.
268. Фишман О. Л. Три китайских новеллиста XVII—XVIII вв. М., 1980.
269. Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984.
270. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980.
271. Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1985.
272. Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936.
273. Фрейдберг О. М. Происхождение пародии.—Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973.
274. Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.
275. Хлодовский Р. И. Декамерон. Поэтика и стиль. М., 1982.
276. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960.
277. Хомский Н. Язык и мышление. М., 1972.
278. Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации.—Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 26—43.
279. Шишмарев В. Ф. Избранные статьи. Французская литература. М.—Л., 1965.
280. Шкловский Б. В. Развертывание сюжета. Пг., 1921.
281. Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса. М., 1983.

282. *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
283. *Шукасапати* (Семьдесят рассказов попуая). Пер. с санскрита М. А. Ширяева. М., 1960.
284. *Эрман В. Г.* Очерк истории ведийской литературы. М., 1980.
285. *Якобсон Р.* Поэтика грамматики и грамматика поэзии.— *Poetics. Poetyka. Poetika.* Warszawa, 1961, с. 397—417.
286. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика.— *Структурализм: «за» и «против».* М., 1975, с. 193—230.
287. *Ярхо В.* «Илиада» Гомера: фольклорная традиция и индивидуальное творчество.— *Гомер. Илиада.* М., 1981, с. 406—418.
288. *Agrawala V. S.* India as known to Pāṇini. Lucknow, 1953.
289. *Antoine R.* Caliope and Rama's Initiation.— *Yadavpur Journal of Comparative Literature.* 1974, vol. 12.
290. *Banerjee J. N.* The Development of Hindu Iconography, Calcutta, 1956.
291. *Barth A.* Bulletin des Religions de l'Inde. V.1—5. P., 1899—1902.
292. *Basham A. L.* Studies in Indian History and Culture. Calcutta, 1964.
293. *The Bhagavat Geeta or Dialogue of Kreesna and Arjoon.* L., 1785.
294. *Bhattacharji S.* The Indian Theogony. A comparative Study of Indian Mythology from the Vedas to the Purāṇas. Cambridge, 1970.
295. *Bosch F. D. K.* The Golden Germ: An Introduction to Indian Symbolism. The Hague, 1961.
296. *Bowra S. M.* Heroic Poetry. L., 1952.
297. *Bowra S.* Primitive Song. L., 1962.
298. *Brockington J. L.* Stereotyped expressions in the Rāmāyaṇa.— *JAOS.* 1970, vol. 90, № 2, с. 210—227.
299. *Brockington J. L.* Rāmo dharmabhṛtām varah.— *Indologica Taurinensia.* 1977, vol. 5, с. 55—68.
300. *Brockington J. L.* Sanskrit epic tradition I. Epic and epitome (Rāmāyaṇa and Rāmopākhyāna).— *Indologica Taurinensia.* 1978, vol. 6, с. 79—111.
301. [*Buck W.*] *Mahābhārata.* Berkeley, 1973.
302. *van Buitenen J. A. B.* The Pravargya. Poona, 1968.
303. *van Buitenen J. A. B.* On the Structure of Sabhāparvan of the Mahābhārata.— *India Maior. Festschrift Gonda.* Leiden, 1972.
304. *Bühler G., Kirste J.* Indian Studies. Vol. 2: Contributions to the History of the Mahābhārata. Wien, 1892.
305. *Chadwick H. M.* The Heroic Age. L., 1912.
306. *Chadwick H. M., Chadwick N. K.* The Growth of Literature. Vol. 1—3. L., 1932—1940.
307. *Chatterji S. K.* Indianism and the Indian Synthesis. Calcutta, 1953.
308. *Chaudhuri N.* The Continent of Circe: An Essay on the Peoples of India. L., 1965.
309. *Coomaraswamy A. K.* Mahābhārata Itihāsa.— *ABORI.* 1928, vol. 18.
310. *The Cultural Heritage of India.* Vol. 1, 2. Calcutta, 1958, 1962.
311. *Dahlmann J.* Das Mahābhārata als Epos und Rechtsbuch. Berlin, 1895.
312. *Dahlmann J.* Genesis des Mahābhārata. Berlin, 1899.
313. *Dandekar R. N.* New light on the vedic god Savitar.— *ABORI,* 1940, vol. 20, с. 293—316.
314. *Dandekar R. N.* Asura Varuṇa.— *ABORI.* 1941, vol. 21, pt. 3—4.
315. *Dandekar R. N.* Viṣṇu in the Veda.— *Festschrift prof. P. V. Kane.* Poona, 1941, с. 95—111.
316. *Dandekar R. N.* Progress of Indic Studies. 1917—1942. Poona, 1942.
317. *Dandekar R. N.* Pūsan, the pastoral god of the Veda.— *New Indian Antiquary.* 1942, vol. 5, № 3, с. 49—66.
318. *Dandekar R. N.* Yama in the Veda.— *Dr. B. C. Law Volume.* Pt. 1. Poona, 1946.
319. *Dandekar R. N.* Vṛtrahā Indra.— *ABORI.* 1951, vol. 31, № 1, с. 1—55.
320. *Dandekar R. N.* Some Aspects of Vedic Mythology: Evolutionary Mythology.— *The University of Ceylon Review.* 1954, vol. 12, № 1.
321. *Dandekar R. N.* The Mahābhārata. Origin and Growth.— *University of Ceylon Review.* 1954, vol. 12, № 2, с. 65—85.
- 321a. *Dandekar R. N.* Selected writing. Delhi, 1979.

322. *Danielou A.* Hindu polytheism. L., 1964.
323. *Dhar L.* Myth of the Five Husbands of Draupadī.— Woolner Commemoration Volume. Lahore, 1940, c. 311—316.
324. *Dumézil G.* L'idéologie tripartite des Indo-Européens. Bruxelles, 1958.
325. *Dumézil G.* Mythe et Épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens. P., 1968.
326. [*Dutt M. N.*] The Mahābhārata, translated by M. N. Dutt. Vol. 1—6. Calcutta, 1895—1905.
327. *Edgerton F.* The Bhagavadgita or Song of the Blessed One. Chicago, 1925.
328. *Edgerton F.* Epic Tristubh and its Hypermetric Varieties.— JAOS, vol. 59, c. 159—174.
329. *Edgerton F.* The Goat and the Knife.— JAOS, vol. 59.
330. *Eliade M.* Rites and Symbols of Initiation. N. Y., 1965.
331. *Eliade M.* The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History. N. Y., 1971.
332. *Eliade M.* Patterns in Comparative Religion. L., 1971.
333. *Eliot, Sri Ch.* Hinduism and Buddhism. Vol. 1—3. L., 1921.
334. *Emeneau M. B.* Oral Poets of South India: The Todas.— Journal of American Folklore. 1958, vol. 71.
335. *Farquhar J. N.* The religious guest of India. An outline of the religious literature of India. L., 1920.
336. [*Fauche H.*] Le Mahābhārata, poème épique. Translated by H. Fauche. Vol. 1—10. P., 1863—1870.
- 336a. *Fausboll M. V.* Indian Mythology according to the Mahābhārata. L., 1902.
337. [*Ganguli K. M.*] The Mahābhārata. Translated by P. Ch. Roy. Vol. 1—18. Calcutta, 1883—1896.
338. *Gehrts H.* Das Mahābhārata: Das Geschehen und seine Bedeutung. Bonn, 1975.
339. *van Gennepp A.* Les Rites de passage. P., 1909.
340. *Gerow E.* A glossary of Indian figures of speech. The Hague — Paris, 1971.
341. *Gerow E.* Indian poetics.— A History of Indian Literature. Vol. V. fasc. 3. Wiesbaden, 1977.
342. *Goldman R. P.* Gods, Priests and Warriors. The Bhṛguś of the Mahābhārata. N. Y., 1977.
343. *Goldman R. P.* Veda and Dharma.— The concept of Duty in South Asia. New Delhi, 1977.
344. *Gonda J.* Remarks on similes in Sanskrit literature. Leiden, 1949.
345. *Gonda J.* The epithets in the R̥gveda. 's-Gravenhage, 1959.
346. *Gonda J.* Aspects of Early Viṣṇuism. Utrecht, 1954.
347. *Gonda J.* Stylistic repetition in the Veda. Amsterdam, 1959.
348. *Gonda J.* Change and Continuity in Indian Religion. The Hague, 1965.
349. *Gonda J.* Ancient Indian Kingship from the Religious Point of View. Leiden, 1969.
350. *Gonda J.* Vedic Literature.— Indian Literature. Wiesbaden, 1975.
351. *Gonda J.* Viṣṇuism and Śivaism. A Comparison. New Delhi, 1976.
352. *Gopal L.* Non-aryan contributions to Indian culture.— Этнические проблемы истории Центральной Азии в древности. II тысячелетие до н. э. М., 1981.
353. *Grierson G. A.* Notes (on Mh. Keith's Note on the Battle between Pāṇdavas and Kauravas).— JAOS. 1908, vol. 2.
354. *Gupta Sh. M.* Plant Myths and Traditions in India. Leiden, 1971.
355. *Heesterman J. C.* The Ancient Indian Royal Consecration. The Rājasūya Described According to the Yajus Text and Annotated. 's-Gravenhage, 1957.
356. *Heesterman J. C.* Vratya and Sacrifice.— Indo-Iranian Journal. 1962, vol. 6, № 1, c. 1—36.
357. *Heesterman J. C.* Brahmin, Ritual and Renouncer.— Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens. Bd. 8, 1964, c. 1—31.
358. *Heesterman J. C.* The Case of Severed Head.— Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens. Bd. 11, 1967, c. 22—43.
359. *Heesterman J. C.* The Return of the Veda Scholar (samāvartana).— Prati-

- dānam. Indian, Iranian and Indo-European Studies presented to F. B. J. Kuiper. The Hague — Paris, 1968, c. 436—447.
360. Held G. J. The Mahābhārata. An Ethnological Study. London — Amsterdam, 1935.
361. Hertel J. Der Ursprung des Indischen Dramas und Epos.— WZKM. 1904, bd. 18.
362. Hester M. B. The meaning of poetic metaphor. The Hague — Paris, 1967.
363. Hillebrandt A. The Ritual of Battle: Krishna in the Mahābhārata. Cornell University Press. Ithaca — London, 1976.
364. Hocart A. M. Kingship. Oxf., 1927.
365. Hocart A. M. The Progress of Man. L., 1933.
366. Holtzmann Ad. (sen.). Indische Sagen. Bd. 1—3. Karlsruhe, 1845—1847.
367. Holtzmann A. (jun.). Zur Geschichte und Kritik des Mahābhārata. Kiel, 1892.
368. Holtzmann A. Das Mahābhārata im Osten und Westen. Kiel, 1895.
369. Holtzmann A. Das Mahābhārata und seine Theile. Bd. 1—4. Kiel, 1892—1895.
370. Hopkins E. W. The social and military position of the ruling caste in ancient India.— JAOS. 1889, vol. 13, c. 57—376.
371. Hopkins E. W. The Religions of India. Boston, 1895.
372. Hopkins E. W. Parallel Features in the Two Sanskrit Epics.— American Journal of Philology. 1898, vol. 19, № 74, c. 130—151.
373. Hopkins E. W. The Great Epic of India. Its Character and Origin. N. Y., 1901.
374. Hopkins E. W. Mythological Aspects of Trees and Mountains in the Great Epic.— JAOS. 1909—1910, vol. 30, c. 347—374.
375. Hopkins E. W. Epic Mythology.— Grundriss der Indo-Arischen Philologie und Altertumskunde. 1915, bd. III, h. 1-B. Strassburg.
376. Hopkins E. W. Indra as a God of Fertility.— JAOS. 1916, vol. 36, pt. 3.
377. Hopkins E. W. The Divinity of Kings.— JAOS. 1931, vol. 51, c. 309—312.
378. Indian Studies Abroad. Bombay, 1964.
379. Jakobi H. Das Rāmāyaṇa. Geschichte und Inhalt. Bonn, 1893.
380. Jakobi H. Mahābhārata. Inhaltsangabe, Index und Concordanz der Calc. und Bomb. Ausgaben. Bonn, 1903.
381. Jha K. Figurative poetry in Sanskrit literature. Delhi — Varanasi — Patna, 1975.
382. De Jong J. W. Recent Russian Publications on the Indian Epic.— Adyar Library Bulletin, 1975, vol. 39, c. 1—42.
383. Joshi J. R. Some minor divinities in vedic mythology and ritual. Poona, 1977.
384. Keith A. B. The Religion and Philosophy of the Vedas and Upanishads.— Harvard Oriental Series. Vol. 31, 32. Cambridge (Mass.), 1925.
385. Keith A. B. A History of Sanskrit Literature. L., 1961.
386. Keith A. B. Indian [Mythology].— The Mythology of All Races. Vol. 6. N. Y., 1964.
387. Kirk G. S. Formular Language and Oral Quality.— Yale Classical Studies. Vol. 20: Homeric studies. New Haven—London, 1966.
388. Knorozov Y. V., Albedil M. F., Volchok B. Y. Proto Indica: 1979. Report on the Investigation of the Proto-Indian Texts. M., 1981.
389. Kuiper F. B. J. The Ancient Aryan Verbal Contest.— Indo-Iranian Journal. 1960, vol. IV, c. 217—281.
390. Kuiper F. B. J. The Three Strides of Viṣṇu.— Indological Studies in Honour of W. N. Brown. New Haven, 1962, c. 137—151.
391. Kuiper F. B. J. Varuṇa and Vidūsaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam—Oxford—New York, 1979.
392. Lassen Ch. Indische Altertumskunde. Bd. 1—4. Bonn — London, 1847—1861.
393. Lévi S. Le Théâtre Indien. P., 1890.
394. Lévi S. Tato jayam udirayet.— ABORI. 1918—1919, vol. 1, c. 13—20.
395. Levi-Strauss C. The Structural Study of Myth.— Myth: a Symposium. Ed. by Th. A. Sebeok. Bloomington, 1968.

396. *Lord A. B.* The Singer of Tales.—Harvard Studies in Comparative Literature, № 24, Cambridge (Mass.), 1964.
397. *Lüdwig A.* Über die mythische Grundlage des Mahābhārata.—Sitzungsberichte der Königl. Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften. Prag, 1898.
398. *Macdonell A. A.* Vedic Mythology.—Encyclopaedia of Indo-Aryan Research, ed. G. Bühler. Vol. III, № 1. Strassburg, 1897.
399. The Mahābhārata. Vol. 1—5. Calcutta, 1834—1839.
400. *Il Mahābhārata.* Tr. M. Kerbaker. Ed. K. Formichi, V. Pisani. Rome, Vol. 1—5. 1933—1939.
401. The Mahābhārata. Crit. ed. Poona, 1933—1971.
402. The Mahābhārata, Adiparvan. Crit. ed. by V. S. Sukthankar. Vol. 1. Poona, 1933. Prolegomena, c. I—CIV.
403. The Mahābhārata. Aranyakaparvan. Crit. ed. by V. S. Sukthankar. Vol. 3—4. Poona, 1942.
404. The Mahābhārata. Ed. and transl. by J. A. B. van Buitenen. Vol. 1—3. Books 1—5. Chicago, 1973, 1976, 1978.
405. *Mauss M.* The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies. Glencoe, 1954.
406. *Monier-Williams M.* A Sanskrit-English Dictionary. Oxf., 1899.
407. *Monier-Williams M.* Indian Epic Poetry. L., 1863.
408. *Mullick P. N.* Mahābhārata as a History and a Drama. Calcutta, 1939.
409. *O'Flaherty W. D.* Asceticism and Eroticism in the Mythology of Śiva. London—New York—Toronto, 1973.
410. *O'Flaherty W. D.*, reviewer: The Mahābhārata. Ed. and trans. by J. A. B. van Buitenen, vol. 1—2. Books 1—3. Chicago, 1973, 1976.—Religious Studies Review, January 1978, vol. 4, № 1, c. 19—28.
411. *Oldenberg H.* Das altindische Akhyāna.—ZDMG, 1883, Bd. 37.
412. *Oldenberg H.* Akhyānahymnen im R̥gveda.—ZDMG, 1885, Bd. 39.
413. *Oldenberg H.* Die Literatur des alten Indien. Berlin—Stuttgart, 1903.
414. *Oldenberg H.* Das Mahābhārata. Seine Entstehung, sein Inhalt, seine Form. Göttingen, 1922.
415. *Parry M.* Studies in the Epic Technique of Oral Verse. I: Homer and Homeric Style.—Harvard Studies in Classical Philology, 1930, vol. 41; II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry.—Там же. 1932, vol. 43.
- 415a. *Pathak M. M.* Similes in the Rāmāyana.—University of Baroda Research Series. № 11. Baroda, 1968.
416. *Patil N. B.* Folklore in the Mahābhārata. Delhi, 1983.
417. *Pisani V.* The Rise of the Mahābhārata.—A Volume of Eastern and Indian Studies. Present. to F. Thomas. L., 1934, c. 166—176.
418. *Przyłuski J.* Epic Studies.—Indian Historical Quarterly, 1939. Vol. 15, № 2.
419. *Puri B. N.* Cities of Ancient India. Meerut, 1966.
420. *Pusalker A. D.* Twenty-five years of Epic and Puranic Studies.—Progress of Indic Studies. 1917—1942. Ed. by R. N. Dandekar. Poona, 1942, c. 101—152.
421. *Pusalker A. D.* Studies in Epic and Purāṇas of India. Bombay, 1955.
422. *Raglan F. R. S.* The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama. L., 1936.
423. The Rāmāyaṇa of Vālmiki, in the North-Western Recension. Crit. ed. by Bhagavad Datta a. o. Lahore, 1928—1947.
424. *Renou L.* The Religion of Ancient India. L., 1953.
425. *Rice E. P.* Analysis and Index of the Mahābhārata. L., 1934.
426. *Ruben W.* Studien zur Textgeschichte des Rāmāyaṇa.—Bonner Orientalische Studien. Hf. 19. Stuttgart, 1936.
427. *Schroeder L., von.* Indiens Literatur und Kultur in historischer Entwicklung. Lpz., 1887.
428. *Schroeder L., von.* Mysterium und Mimus im R̥gveda. Lpz., 1908.
429. *Sen Ch. A.* Dictionary of the Vedic Rituals. Delhi, 1982.
430. *Sen N.* Comparative Studies in Oral Epic Poetry and the Vālmiki Rāmāyaṇa: a Report on the Bālakāṇḍa.—JAOS. 1966, vol. 86, № 4, c. 397—409.



431. *Sen S.* On Yakṣa and Yakṣa Worship.—India Major. Congratulatory Volume presented to J. Gonda. Leiden, 1972, c. 187—195.
432. *Sharma R. K.* Elements of Poetry in the Mahābhārata. Berkeley — Los Angeles, 1964.
433. *N. Shende.* Authorship of the Mahābhārata.—ABORI. 1943, vol. XXIV, c. 67—82.
434. A Shortened Arya Hindu Vedic Initiation ritual. Compil. by S. K. Chatterji. Calcutta, 1976.
435. *Shibles W. A.* Metaphor: An annotated bibliography and history. Whitewater (Wisconsin), 1971.
436. *Siddhanta N. K.* The Heroic Age of India. A Comparative Study. London — New York, 1929.
437. *Smith J. D.* Old Indian. The Two Sanskrit Epics.—Tradition of Heroic and Epic Poetry. L., 1980.
438. *Smith M. C.* The core of India's great epic (Thesis). Harvard University, 1972.
439. *Smith M. C.* The Mahābhārata's Core.—JAOS. 1975, № 95, c. 479—482.
440. *Sørensen S.* Om Mahābhārata's Stilling i den Indiske Literatur. Kjobenhaven, 1893.
441. *Sørensen S.* An Index to the Names in the Mahābhārata. Delhi, 1978.
442. *Stevenson S.* The Rites of the Twiceborn. Oxf., 1920.
443. Studies in South Asian Culture. Vol. V. Iconographic dictionary of the Indian Religions. Leiden, 1976.
444. *Sukthankar V. S.* Critical Studies in the Mahābhārata.—Epic Studies VI. V. S. Sukthankar Memorial Edition. Bombay, 1944.
445. *Sukthankar V. S.* On the Meaning of the Mahābhārata. Bombay, 1957.
446. *Thadani N. V.* Mystery of the Mahābhārata. Vol. 1—5. Karachi, 1931—1935.
447. *Thomas P.* Epics, Myths and Legends of India. Bombay, 1958.
448. *Tiliander B.* Christian and Hindu Terminology. Uppsala, 1974.
449. *Trivedi D. S.* Five Thousand Years Ago.—The Mahābhārata War.—Journal of Indian History. 1937, vol. 16, pt. 3.
450. *Turner V. W.* The Ritual Process. Structure and Antistructure. Chicago, 1979.
451. *Vaidya C. V.* The Mahābhārata: A Criticism. Bombay, 1929.
452. The Vālmiki. Rāmāyaṇa. Crit. ed. Baroda, 1960—1975.
453. *Vasilkov Ja. V., reviewer.* The Mahābhārata: I, trans. and ed. by J. A. B. van Buitenen. Chicago, 1973.—Indo-Iranian Journal. 1977, vol. 9, № 1, c. 154—161.
454. *Vasilkov Ja.* The Mahābhārata and the Potlatch (the epic story and its ethnographic substratum).—Fourth world sanskrit conference of I.A.S.S., Summaries of Papers. B., 1979.
455. *Walker B.* Hindu World. An Encyclopaedic Survey of Hinduism. Vol. 1—2. L., 1968.
456. *Weber A.* Über das Rāmāyaṇa., 1870.
457. *Weber A.* Academische Vorlesungen über Indische Literaturgeschichte. B., 1876.
458. *Windisch E., Winternitz M.* Geschichte der Sanskrit Philologie und indischen Altertumskunde. Vol. I. Strassburg, 1917; Vol. 2. Berlin — Leipzig, 1920.
459. *Winternitz M.* The Mahābhārata und the Drama.—JRAS. 1903, pt. 3, c. 571—572.
460. *Winternitz M.* Dialog, ākhyāna and drama in der indischen literatur.—Wiener Zeitschrift. 1909, bd. 23, c. 102—137.
461. *Winternitz M.* A history of Indian Literature. Vol. 1, Calcutta, 1959.
462. *Zimmer H.* Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. N. Y., 1947.

## SUMMARY

*Mahabharata. A Study of the Early Indian Epos.* The book recapitulates a century and a half of studying in this country and abroad of this major monument of Sanskrit epic literature. The study's major focus is on theoretic conclusions made by Soviet Sanskritologists carrying on the tradition of modern folklore and of epic research abroad.

The foreword gives an overview of the integrating role of epos in India's traditional cultural legacy, the part epic works have been having in literary and cultural evolution in the region, as well as of the chief areas of investigation. The section, „On the History of Studies of Early Indian Epos“, highlights three stages in the history of science — pre-critical (from the late 18th century to the 1840s), critical (until the 1960s), and the contemporary. Each stage is noted for its very special problems in dealing with ancient epics. Both „analytic“ and „synthetic“ schools contributed substantively to elucidating the early Indian epic genre, the former by untangling its wide-ranging substance and the latter by unraveling its composition and style cohesion. The section, „On Editions and Translations of Indian Epic Monuments“, bears on the specifics an area of study which is absolutely vital to appreciating the *Mahabharata* and *Ramayana*. The section, „Problems of *Mahabharata* Genesis“, offers historico-typological guidelines to uncover the oral-folklore character of the origin of early Indian epos, its ksatria-warrior purveyors, subsequent divisions among the narrators, as well as *Mahabharata's* evolution from a heroic epos to a philosophic-didactic work through Brahmanic interpretation. Besides critically exploring some non-historical versions of plot, the section „*Mahabharata* and History“ considers certain conclusions concerning the historicity of *Mahabharata's* emergence: Ya. Vasilkov argues that it was a drawn-out ethno-cultural stand-off among tribes rather than dynastic strife that originated its plot.

The section, „Typological Aspects of Early Indian Epos“, is mainly concerned with P. Grintser's theory on the compositional archetype of both *Mahabharata* and *Ramayana* in the dragon-fighting myth being transformed into the calendaric by the early agricultural civilizations. The section, „Hindu Mythology and Its Epic Pantheon“, is a thumbnail sketch of the foremost mythological personages vital to the epic vision of the world and, natu-

rally, to epic poetics. The section, „The Ethnographical Substratum of the Mahabharata“, considers a major folklore theory as applied to Indian epos, which, like any other, constitutes a generalized-typified and idealized version of its concrete antecedents; this section is also a methodological introduction to the closing section, „Mahabharata's Poetics“. This section has two parts: the first ranges over formal-semantic attributes and usage of chief imagery elements like epithets, similes, and metaphores; the second deals with the interlacing model-motifs: the motif-situation, speech, transposition-transformation, action, and description, as examined by B. Putilov, in the various texts — compositional incorporation, as in the case of the epic lineages, in a separate book (*Aranyakaparva*), and on the compositional borderline of two adjacent books.

This book might hopefully give bearings to a reader interested in the history of literature and in the complex problems of epic studies, specifically those of the multi-faceted picture of early Indian epos and its poetic environment.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	3
К истории изучения древнеиндийского эпоса . . . . .	6
Издания и переводы индийских эпических памятников . . . . .	23
Проблемы генезиса «Махабхараты» . . . . .	37
«Махабхарата» и история . . . . .	53
Типологические особенности древнеиндийского эпоса . . . . .	61
Индустская мифология. Эпический пантеон . . . . .	73
Этнографический субстрат эпоса древней Индии . . . . .	84
Вопросы эпической поэтики . . . . .	98
Стилистика. Средства создания образа . . . . .	98
Эпитет. Формально-содержательная характеристика, особенно- сти употребления . . . . .	100
Сравнение. Формально-содержательная характеристика, особен- ности употребления . . . . .	110
«Переходный» характер эпической метафоры . . . . .	124
Композиция «Махабхараты»: типовые мотивы . . . . .	147
Мотив-ситуация . . . . .	152
Мотив-«речь» . . . . .	157
Монолог-стуты . . . . .	158
Диалог с мифологическим партнером . . . . .	164
Беседа мудрецов с эпическими героями . . . . .	171
Мотив-перемещение . . . . .	177
Мотив-действие . . . . .	187
Мотив-описание . . . . .	193
Заключение . . . . .	203
Примечания . . . . .	205
Библиография . . . . .	213
Summary . . . . .	226

Научное издание

Невелева Светлана Леонидовна

**МАХАБХАРАТА.  
ИЗУЧЕНИЕ ДРЕВНЕИНДИЙСКОГО  
ЭПОСА**

*Утверждено к печати  
Институтом востоковедения  
АН СССР*

Заведующая редакцией *Л. Ф. Керцелли*  
Редактор *Н. Н. Соколова*  
Младший редактор *М. И. Новицкая*  
Художник *С. А. Киреев*  
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*  
Технический редактор *М. Г. Гущина*  
Корректор *В. И. Мартынюк*

ИБ № 16373

Сдано в набор 30.05.90. Подписано к печати 27.11.90. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 14,5. Усл. кр.-отт. 14,75. Уч.-изд. л. 16,63. Тираж 2500 экз. Изд. № 7005. Зак. № 229. Цена 2 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Наука»

Главная редакция восточной литературы  
103061, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография издательства «Наука»  
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28